嘤鸣集

刘再生音乐评论文集

刘再生 编著

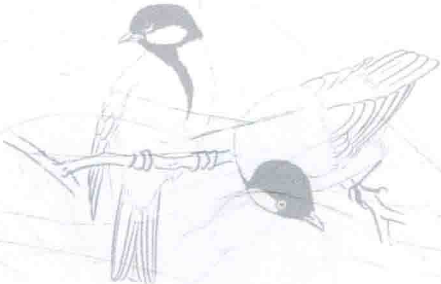
上海音樂学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海音乐学院出版社官方微信

ISBN 978-7-80692-980-3

9 787806 929803 >

定价：160.00元



嘤鸣集

刘再生音乐评论文集

刘再生 编著

上海音樂学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

嘤鸣集：刘再生音乐评论文集／刘再生著．—上海：
上海音乐学院出版社，2015.7
ISBN 978-7-80692-980-3

Ⅰ．①嘤…　Ⅱ．①刘…　Ⅲ．①音乐评论-中国-文集
Ⅳ．①J605.2-53

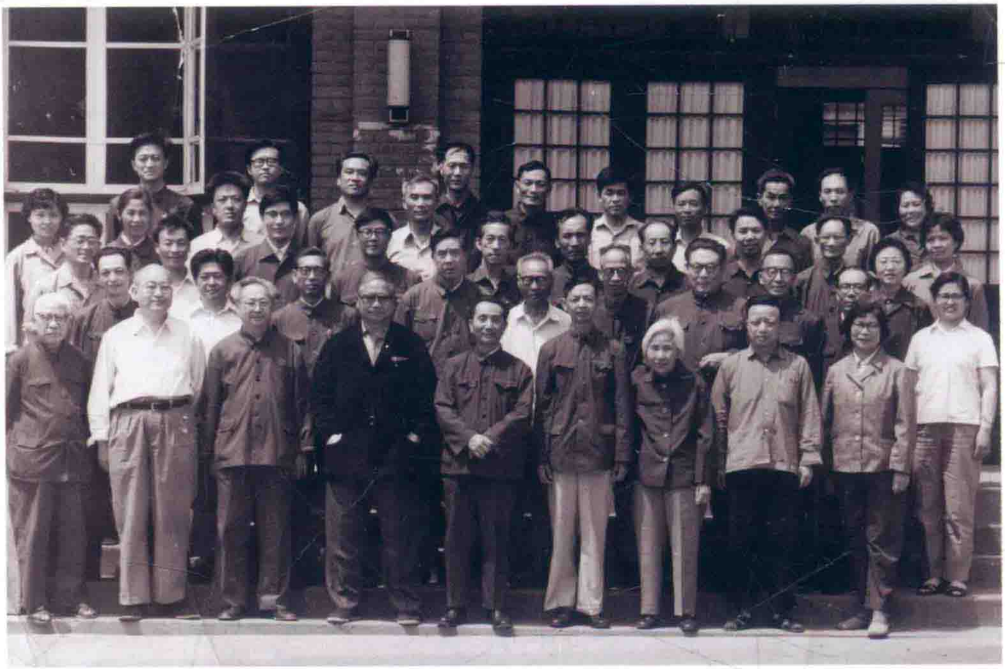
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 141434 号

书　　名：嘤鸣集：刘再生音乐评论文集
编　　著：刘再生

责任编辑：杨成秀
封面设计：梁业礼
出版发行：上海音乐学院出版社
地　　址：上海市汾阳路 20 号
印　　刷：上海中华商务联合印刷有限公司
开　　本：787×1092　1/16
印　　张：正文 40.5　插图 1
字　　数：762 千字
版　　次：2015 年 08 月第 1 版　2015 年 08 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN 978-7-80692-980-3/J.1028
定　　价：160.00 元
出 品 人：洛　秦

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

作者近影，刘菲雅拍摄于 2014 年春节



中国古代音乐史座谈会，1980年5月于北京西苑宾馆
图片由冯洁轩提供

前排左起：1. 吉联抗；2. 蓝玉崧；3. 缪天瑞；4. 赵沨；5. 吕骥；6. 孙慎；
7. 曹安和；8. 郭乃安；9. 张文倩。
二排左起：1. 夏野；2. 周畅；3. 何为；4. 廖辅叔；5. 曹正；6. 李石根；
7. 傅雪漪；8. 冯文慈；9. 陈家滨；10. 王迪；11. 李妲娜。
三排左起：1. 许健；2. 张荣明；3. 冯洁轩；4. 赵后起；5. 黄翔鹏；6. 乔东君；
7. 杜六石；8. 袁炳昌；9. 朱舟；10. 刘明澜。
四排左起：1. 甘亚梅；2. 张泉（音协财务人员）；3. 傅景瑞；4. 张伯杰。
后排左起：1. 刘再生；2. 田青；3. 尹鸿书；4. 吴钊；5. 周柱铨；6. 苏木；
7. 袁家俊；8. 杨匡民；9. 刘东升；10. 冯蕙。

与黄翔鹏合影

第 31 届国际传统音乐学会[ICTM]世界年会，1991 年 7 月于香港

与赵如兰等合影(左起：薛艺兵、赵如兰、刘再生、乔建中、韦兹鹏)

第 31 届国际传统音乐学会[ICTM]世界年会，1991 年 7 月于香港

与赵沨合影
中国音乐史学研讨会，1992年10月于扬州

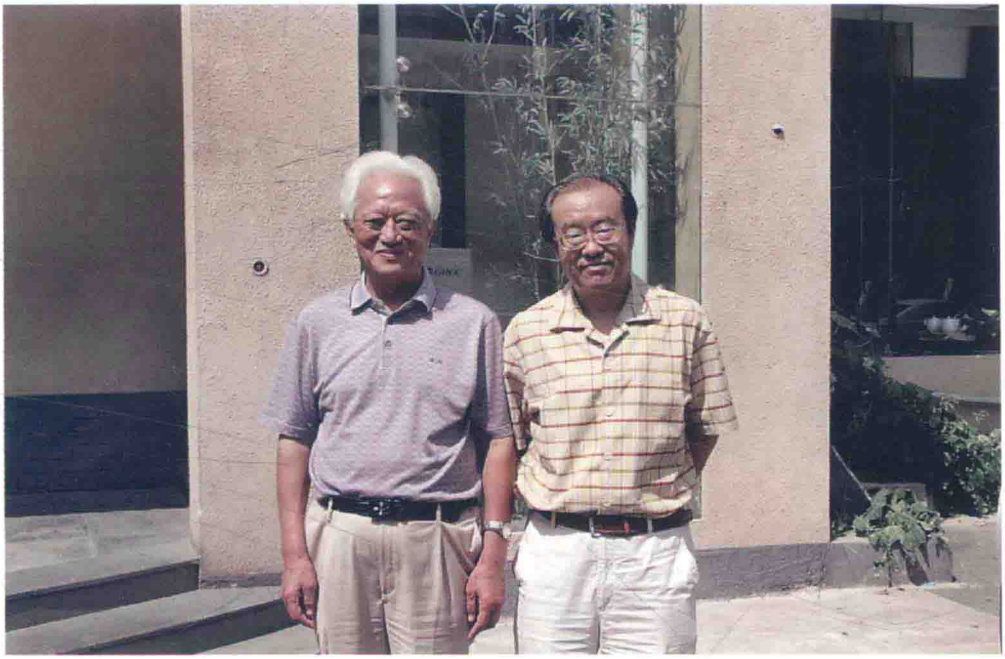
与赵广晖（左二）、冯文慈（左三）、刘镇钰（左四）合影
中国音乐史学会第六届年会，2000年10月于山西太原

与孙继南合影，李志伟摄于 2009 年 6 月，山东济南

与梁惠芳（黎锦晖夫人，中）、居其宏（右一）、项阳（左二）、赵艳（左一）合影
纪念黎锦晖诞辰 110 周年学术研讨会，2001 年 9 月于中国音乐学院

与乔建中合影，郭淘淘摄
纪念华彦钧诞辰120周年研讨会，2013年8月于中国音乐学院

与台湾、香港学者合影（前排左一：许常惠；后排左起：马水龙、刘靖之、吴丁连、黄霑）
第六届中国新音乐史研讨会：新音乐创作的回顾与展望——表达方式、表达能力、美学基础
1999年11月于香港



与田青合影，2012年8月于北京

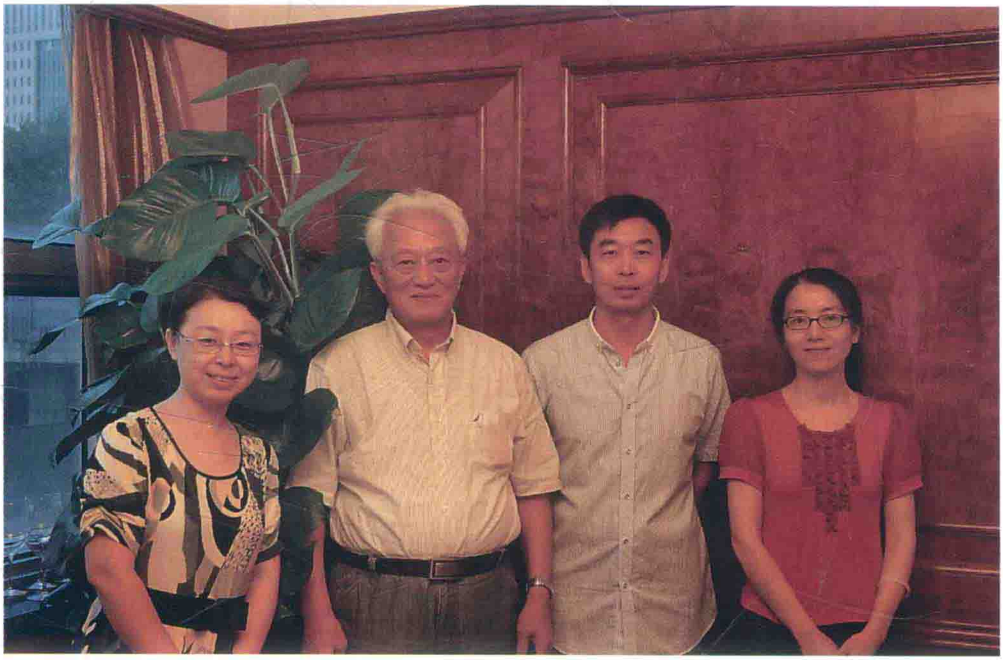
“浙江音乐论坛”—古琴雅集音乐会

左起：孟凡玉、司冰琳、翁持更、郑祖襄、刘再生、秦序、龚一、乔建中、黄明智、冯洁轩
浙江音乐论坛“古琴雅集音乐会”合影，2010年10月于杭州

与郑祖襄合影，2002 年 5 月于山东师范大学

音乐学专业2002年硕士学位论文
答辩会
'02 6 12

与硕士研究生合影（左起：司冰琳、米永盈、孔培培、杨成秀）
2002 年 5 月于山东师范大学



与人民音乐出版社友人合影（左起：李向颖、刘再生、陈荃有、邹璐）
2014 年 6 月于北京

与近代音乐家后人合影（前排左起：刘雪庵女儿刘学麟、廖辅叔女儿廖崇向、刘雪庵次女刘学宏；后排左起：居其宏、曲文静[硕士研究生]、陈田鹤长女陈晖、次女陈敦丽）
萧友梅纪念活动，2007 年 11 月于北京

与洛秦（中）、林苹青（右）合影
第二届宋代音乐国际学术研讨会，2013 年 12 月 21 日于上海

与顾冠仁（左一）、何占豪（右一）合影
顾冠仁作品音乐会研讨会，2008 年 11 月于济南

与朴东生（中）、刘文金（右一）合影
刘文金作品音乐会，2007 年 5 月于北京

与景建树（左一）、张坚（左三）合影，2011 年 2 月于三亚

与金湘（中）、吴可畏（左一）合影
北京保利剧院观看新版《原野》，2012 年 10 月 30 日

鲜坊
Food Resta
12 28 '99

与好友项祖萱（左一）、郑敬梅（右一）夫妇合影，1999 年 12 月于上海

在闵惠芬家作客，2013 年 12 月 19 日于上海闵惠芬寓所

陪王国潼在山东潍坊讲学（左起：徐秀梅、刘再生、王国潼、李远榕），2013 年 9 月

与刘文金（中）、于红梅（左一）及其父亲于以新（右二）、母亲卜美丽（右一）合影
于红梅师生赈灾义演音乐会，2008 年 5 月于济南

全家福，2014 年春节于济南

序：文如其人

洛　秦

《嘤鸣集》付梓在即，刘再生老师让我一个晚辈为之作序，自己觉得实为不妥。但由于我们之间的学术情缘之深，纵然晚辈，似乎有了足够理由而斗胆作序，以表达学生对师长新作的读后感悟。

引子：学术情缘

有幸与刘老师的学术情缘可以追溯到1987年。当时我还只是一个考入上海音乐学院不久的研究生，随夏野先生攻读中国音乐史。而刘老师的学术成果已颇引人瞩目。一个机缘，我在山东济南结识了刘老师。当年，也与他一起参加了在江阴召开的中国音乐史学会年会，届时，我还很荣幸地在“首届全国高等音乐艺术院校学生中国音乐史论文评选”中获得研究生组一等奖。记得很清楚，刘老师对我的获奖论文《朱载堉十二平均律命运的思考》给予了积极评价，这种鼓励直至今日依然令我备受鼓舞。

十余年后，受益于人民音乐出版社及责编陈荃有博士，我于2001年末出版了在美国留学期间的城市音乐田野考察的作品《街头音乐：美国社会和文化一个缩影》。刘老师是拙著第一位撰文评阅者。他在书评《走下神坛的音乐——〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后感》[1]中写道：

---

[1] 洛秦：《走下神坛的音乐——〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后感》，载《人民音乐》，2002年第7期。

> 说起“街头音乐”，人们自然很容易联想杨荫浏采访民间艺人瞎子阿炳的“采风”活动，但洛秦所做的工作和杨荫浏先生有着同样的文化价值却又有着不同的学术意义——前者是对中国街头音乐家华彦钧的调查与研究，用旧钢丝录音机采集录制了《二泉映月》等乐曲，并出版了《阿炳曲集》，保存了中国传统音乐绝唱的精髓与神韵；后者是对美国街头音乐家的群体调查与研究，作者踏上太平洋彼岸异国他乡的土地，历时三年，追寻着城镇大街小巷街头音乐的声音……出版了一部可读性和学术性并重的著作——开拓了美国本土音乐学家也未曾系统涉足研究的新领域——街头音乐。这是中国两代音乐学家在相隔半个世纪的时间内，所做的音乐田野采集与研究工作中折射出中国音乐学发展的一幅鲜明的时代缩影。

当时，我刚回国不久，对于中国社会急遽变化的环境还处于适应期，特别是“街头音乐”这种“不入流”的研究论题学界是否会接受，怀揣诚惶诚恐心理。可想而知，刘老师的这段评语对于我是何等的意义。二十几年来，与刘老师之间的学术交流从未间断过，每当有拙文拙著出刊出版，我都会请刘老师指教与批评。

与刘老师的学术情缘还源于我们之间多年教学传承。众人所知，刘老师桃李盈门，在山东师范大学30余年中，受他中国音乐史教学与研究的影响，本科生和硕士研究生中有20余人考上北京、上海等地博士生，如今不少年轻有为甚至学术大家均出于刘老师门下。刘老师也为我输送了他的不少优秀学生。我的第一位硕士研究生王赛就是刘老师门生，她是刘老师《中国音乐史简明教程》的责编，本文集以及另一本文集《音乐界一桩历史公案》的责编杨成秀博士也是刘老师培养的硕士研究生。

我与刘老师的邮件往来数以百计完全不为过，记录了我们学术情缘的每一步足迹。前不久，刘老师的一封邮件中，有这样一段话：“洛秦兄：无伯乐则无千里马，弟不过中等之马耳，兄乃真伯乐也！”在未征得同意的情况下，将此私人信件的话语写入文中，不知刘老师是否会认可。无疑，这段话自然是与事实不甚相符的。其一，晚辈怎能是伯乐呢？其二，刘老师过于谦虚而自贬“中等之马”。但是，这段话中隐含了一则故事。

俗话说，理解需要细读“字里行间”。事实上，不少“故事”仅从字里行间并不能知晓其中隐喻。人类学家格尔茨有一则著名的“眨眼”学说[2]，他以此说明，对于

---

[2] 美国人类学家克利福德·格尔茨（Clifford Geertz，1926—2006）是符号人类学和释义人类学的倡导者。格尔茨在他的解释文化学中把“文化”作为文本和文献来解读。文化解释学就是要探究这些文本和文献背后的意义。在研究方法上，就是深描。深描就是通过对研究社会的行动者社会行为的描写，揭示其行动的社会意义。他用四种眨眼的例子来说明他的深描概念，构成不同的文化层面，包含了不同的文化意义，深描就是要区分这四种眨眼的意义。其主旨就是：我们对某一行动或某一文化现象的了解必须将它放在原来的情景中来解读。

“眨眼”的理解需要有“语境”，尤其是历史或文化的语境。

刘老师称晚辈的我为“伯乐”，同样需要从“眨眼”学说的语境中去理解。刘老师在其《中国音乐史简明教程》的“后记”开头就说：“说实在话，这是一本被上海音乐学院出版社社长洛秦教授‘逼’出来的书。”在最后结尾段，他又说：“是他（洛秦）把我‘逼’到了无路可退的‘悬崖峭壁’，只得纵身跃入大海，总算筋疲力尽地游到彼岸。待到站在岸边，回顾从酷暑到初春废寝忘食的日日夜夜，蓦然醒悟，已经在音乐历史长河中遨游了九千余年岁月。由是喟然而叹曰：不虚此行矣！”之后，他在第一本文集《音乐界一桩历史公案》“后记”末尾又提及：“我们是交往多年的‘忘年交’。几年前，正是他固执催促，我始有勇气踏入‘雷区’，出版了《中国音乐史简明教程》，将古代音乐史研究延伸至近现代音乐史领域，随后又撰写《中国近代音乐史简述》以及一系列有关现代音乐史学文章。”我与刘老师确实是多年的“忘年交”。我的学术成长印记了他对晚辈的提携和帮助；同时，我的确也见证了他由古代音乐史研究步入近现代音乐史研究领域的整个足迹，客观地说，我因此很荣幸地成为与刘老师学术交往的“知音”。

正文：文如其人

《嘤鸣集》是刘老师第三本文集。“嘤鸣”之语出自《诗经・小雅・伐木》：“嘤其鸣矣，求其友声。相彼鸟矣，犹求友声；矧伊人矣，不求友生？”文集以此而名，意在表达“与人以文相交，你来我往”之声，比喻朋友同气相求。因此，以文说人，以文论乐，以文会友，实为本文集核心所在。

同时，作为阅读者，我从“嘤鸣”之声中，更是读到了刘老师其人之学术经历与厚度。因此，序谓之“文如其人”。

《嘤鸣集》“上编”所汇集的大多是作者1997年退休以来的评论文章。尤其近两年来新作有21篇，占51篇文章40%以上，显露了强劲的写作迸发力。刘老师在近期一篇文章中说：“在学术道路上真正成长是在退休之后——无论是知识学问或是对人的见识。我是一个理性认知相当‘晚熟’的人。这并非谦辞。人的成长与成熟离不开一定的环境与积累。”“上编”的内容涉及“音乐家评论”“音乐文论著作评论”“音乐会与音乐作品评论”“音乐社会生活评论”四个方面，探讨了中国音乐史学及传统音乐研究及其表演的方方面面。这四个方面让我又想起了《新格罗夫音乐及音乐家辞典》(2001)中“音乐学”的定义，我在不少论述中引用和讨论该词条。原文如是：

Based on the belief that the advanced study of music should be centred not just on music but also on musicians acting within a social and cultural environment. This shift from music as a product (which tends to imply fixity) to music as a process involving composer, performer and consumer (i. e. listeners) has involved new methods, some of them borrowed from the social sciences, particularly anthropology, ethnology, linguistics, sociology and more recently politics, gender studies and cultural theory. This type of inquiry is also associated with ethnomusicology.

这个词条的核心有以下几点：

1）音乐研究不再局限于对于音乐物理声音本身，而是更多地关注创造音乐的人及其社会文化动因。

2）音乐不再是一个“作品”（静态——笔者注），而是一种“过程”（互动——笔者注），对于它的研究包括了作曲者、表演者及受众。

3）音乐学的这种变化受到了人文社会学科，特别是音乐人类学（Ethnomusicology或称民族音乐学）的重要影响。[3]

从《嘤鸣集》（上编）所涉及的方面综合起来，即音乐家及其作品，音乐会及其音乐表演，音乐受众及其生活，其所反映的内容不正是最新的音乐学趋势吗?! 在刘老师的一封邮件中，他这样写道：“写作过程中，思路越来越明确，即在时代中展开文化，在文化中展开音乐。就是兄所说的‘音乐中的文化和文化中的音乐’，写音乐史中的文化和文化史中的音乐。”在我看来，刘老师非常具有音乐人类学的意识，并且有意识地运用音乐人类学的研究范式来探讨他所关注的问题。其前沿性的学术意识、宽广的人文情怀以及反思性的文化自觉体现了他一直以来坚持的学术立场与境界。

《嘤鸣集》的结构很是别致。“上编”是作者撰写的“评论”文章，而“下编”则按其自己的说法是“被评论”之文。“被评论”之文多达27篇，其中既有老一辈学者的“提携与教导”；也有同辈学者的“激励和帮助”；更有许多素昧平生青年一代学子直言不讳的“评价与批评”。不同身份、不同领域、不同观点的汇集，不仅体现了刘老师的谦虚与宽厚的心态，也是很好地从各个侧面反映了学界各方对他学术的客观评价。

刘老师在“跋”中如是说：

> 一个著作者，获学界老中青三代之评论，或若耳提面命，醍醐灌顶；或若秉

---

[3] 洛秦：《一位音乐人类学多元文化理念的实践大师——论钱仁康宽广的研究领域、多元的学术理念、深厚的人文精神》，载《音乐艺术》，2015年第1期。

烛夜晤，促膝谈心；或若童言无忌，笑问老叟。每每读之，辄为心动。这些发自肺腑的文字，包涵着多少对音乐史学和音乐评论的期待呢。虽为我而引发，却非我所独享，主要在于对学界多元化与个性化研究的肯定与期盼。音乐评论和被评论的互动关系对于学术繁荣与发展所起到的推动作用，或许能够从文集的两相呼应中得到一定的启迪。

此正是“文如其人”兮！

数读《嘤鸣集》，感悟刘老师作为一位评论家有如下几个特点。

1. 勇敢与正直的学术智者

《音乐界一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨”》一文开篇这样表述：“历史需要透明度。历史疑案往往是统治者或历史学家掩盖历史真相，或者出于时代史料意识淡薄及意识形态等方面原因而造成。”这似乎是对于“正史”的公然挑战。对于人民音乐家冼星海、聂耳，谁敢进行“是非”评论？然而，作者以极为翔实史料对萧友梅和冼星海、聂耳之间的“是非恩怨”作一次历史梳理，还以历史事件一个本来面目，还以萧友梅在这些事件中的一番历史清白。正如宫宏宇在《于无声处听惊雷——〈音乐界一桩历史公案：刘再生音乐文集〉读后》中指出：论文有很强的倾向性，那就是为无声者代言，为受压制者争取“话语权”。在另一篇文章《批评者，批也，评也！——对“王洛宾热”现象的思考》中，作者在“王洛宾现象”受到广泛的质疑和批评声中，提出：“我们究竟应该用一种什么样的历史观和方法论去评价王洛宾在采集和传播西北地区民歌中的作用？”有人评论：“刘再生独具一格的‘批评’文章，也十分客观地列出种种事实，可谓为众多声讨者们提了一个醒儿。”〔4〕刘老师的文章告诫音乐批评界对音乐家的评价始终应持冷静和慎重的态度，要防止一种倾向掩盖另一种倾向，一个极端走向另一个极端的现象发生。他相信，“在评价王洛宾采集、整理、加工、改编和传播西北地区民歌的历史作用时，音乐界将会给予一个合理而公正的结论。”

2. 关注人性且有人情的思想者

我问杨成秀，作为《嘤鸣集》责编对刘老师文集有什么思考。她稍加思索在邮件中回复说：

---

〔4〕 祁斌斌：《关于王洛宾的“西部民歌版权”之争》，载梁茂春主编《中国音乐论辩》，百花洲文艺出版社，2007。

> 《嘤鸣集》充满人情味儿的学术生活。这种人情味儿，严肃思考的时候，变成了对“人”“人性”“个人命运”的高度关注。刘老师好像很喜欢写人，写姜夔，写李叔同，写萧友梅，写程懋筠，他会关注大历史下个人命运的沉浮，关注知识分子的个人命运、个性化特征和思想世界。

我觉得她这段文字写得真好！非常准确地概括了刘老师的学术与生活的性格，他就是一位关注人性且有人情的思想者。

《嘤鸣集》汇集了17篇“音乐家评论”文章，占据了“上编”评论文章约33%之多。例如，在《姜夔人文精神的历史定位——兼论姜夔与抗金将领交往对其爱国精神之影响》一文中，作者斩钉截铁地指出：

> 打着马克思主义旗号的“阶级分析论”和“唯成分论”是一种伪理论，也是一股以政治封杀学术的时代思潮，曾经主宰中国文化界的各个领域，即便著名哲学家、历史学家亦难以挣脱其桎梏。中国社会改革开放后，音乐史学观念发生了重大变化。但是，意识形态是一种潜移默化的存在物，它既不会主动地退出历史舞台，在特定气候下也有可能死灰复燃。因此，对姜夔一生的爱国理念和人文精神做一次学术梳理，给予恰当的历史定位，或许有助于荡涤曾经横行一时的时代污垢。

在《华枝春满 天心月圆——李叔同的音乐、艺术与宗教人生》一文中，作者则以另一种超然笔法来叙述弘一大师的故事：

> 20世纪中国的知识分子，像李叔同这样才气横溢，成就非凡，在艺术、教育、宗教领域都做出令人敬仰业绩的人，可谓凤毛麟角。他的人生始终充满着否定之否定的自我之变。我们不妨循着他的足迹，探求他一生行程所走过少年风流倜傥、中年为人师表、晚年天心月圆的人生“三部曲”。

在文章结尾，作者说：

> 信仰产生巨大的动力。李叔同人生不同三个阶段都做出了不凡业绩，做什么像什么，实际上是他信仰艺术、信仰教育和信仰宗教绽开的三朵灿烂之花。在任何缺失信仰，物欲横流，道德沦丧的时代，李叔同的人生信仰及其做事认真的态度都具有榜样的力量。因为，信仰和动力，始终是推动社会进步与发展的一双滚滚向前的巨轮。

在为当代意识形态领域颇具争议的音乐家赵沨写《音乐社会活动家之人格魅力——忆赵沨担任中国音乐史学会会长之始末》一文发表后，赵沨先生夫人吴锡麟老师读后给他写信说："再生同志：你在《音乐研究》上发表的《音乐社会活动家之人格魅力》一文，对赵沨在历史学会工作的直言不讳的评论，我看了很受感动，因为，作为一个历史学家你做到了据事实直书其事，不做半点虚饰的历史学家的准则。所以我受到很大的感动，也很佩服你的文章。我特向你致谢了。致敬礼！——吴锡麟 2014 年 6 月 15 日。"

因此，刘老师写人物的音乐评论，涵盖了古代、近代、当代的音乐家，能够在大历史背景下渗透到人的精神世界去关注人的命运，"眨眼"之间，穿越时空，回归到历史人物生存的语境之中。

3. 深谙音乐演绎内行的文化人

众所周知，音乐评论并非纸上谈兵，只有深谙音乐演绎内行的人才能将音乐会点评得通剔灵透，入木三分。刘老师的音乐生涯始于二胡情缘。高中时在苏州参加"吴平音乐团"活动，受著名二胡演奏家项祖英影响，痴迷二胡。1957 年被上海民族乐团录用，主考为首席瞿春泉（现任台北市立国乐团指挥），因"社会关系复杂"政审未予通过，上海市文化局两次调令均未调入。大学毕业后，曾在中学教语文。1960 年由于参加文艺汇演机缘，为济南市歌舞剧院调入担任乐队首席，开始 13 年专业音乐演奏实践生涯。因此，刘老师的音乐生涯与二胡表演艺术评论也结下不解之缘。他和著名二胡演奏家王国潼、闵惠芬、于红梅等保持着长期密切联系。他的音乐评论，并不局限于音乐本身，常常从宏观的理论层面提升到人与社会文化的关系中评价音乐的作用。他写王国潼对二胡音乐艺术的贡献时说："王国潼在其二胡艺术领域具有开辟、超越、开拓的精神，并做出了广泛的贡献。他从艺 60 年暨教学 50 年如一日，发扬光大刘天华'改进国乐'精神，为全面推进中国二胡艺术事业的发展做出了时代性的成就。一位艺术大家无论在顺境和逆境中都能积极奋斗并保持恬静淡泊的心态，或许是他留给我们思索的极有价值的文化财富。"在闵惠芬逝世后，他写道："在国际乐坛上，以色列著名小提琴家伊沙克·帕尔曼 4 岁得小儿麻痹症，导致残疾，却以超常毅力学习小提琴，成为世界上最引人注目的小提琴艺术大师。他无法站立在舞台上，每次演出时拄着双拐上台，坐着轮椅演奏，音色纯净，感情细腻，气质高雅，受到世界各地人们的敬仰。闵惠芬何尝不是中国的帕尔曼呢？自 1982 年至 1987 年的 5 年时间内，她相继动了 6 次手术，进行了 15 次化疗，多次与'死神'擦肩而过。然而，闵惠芬却挺过来了。她有着开朗乐观的性格，超越常人的毅力，永不言败的意志，挑战生命的勇气。……为了中国的二胡艺术事

业，她像春蚕那样吐尽最后一根丝，像蜡烛那样流尽最后一滴泪。春蚕丝尽，蜡炬泪干，无怨无悔，或许是闵惠芬人生归宿的自我抉择。”在写听于红梅音乐会评论时说：“红梅的舞台演奏艺术，给人突出的印象是音乐总是那样精致，音色总是那样纯净，处理总是那样细腻，状态总是那样投入。一位演奏家在技巧表现达到无懈可击的时候，更高的境界便是音乐的理解与诠释，乃至成为音乐的‘化身’。”这种评论家和演奏家的互动关系，正如于红梅在《难忘恩师情》中所说：“在我的二胡生涯中，遇到过很多优秀的老师和二胡演奏家，他们都给了我支持与鼓励。但刘再生老师是唯一一位在我成长过程的每一个关键时刻都无私帮助我的长者，直到今天，依然站在很高的艺术层面上注视与鞭策着我。”缘由在于刘老师对二胡音乐从实践到理论长期的磨炼与积累。他的《二胡演奏艺术泛论》，从台风、诠释、张力、抽象和具象、骨架、细节、布局、手感、风格、炫技与声腔化10个范畴对二胡演奏艺术做了精湛总结。特别是他强调，“炫技”和“声腔化”在二胡演奏艺术中都是极具光彩的具有核心地位的表现手段，两者结合运用，将使中国二胡音乐产生双重性的震撼力，应该说这是一位演奏家出身的理论家才会有的真切体验。

刘老师和朴东生、刘文金、赵季平、金湘、景建树、张坚等指挥家、作曲家之间也保持着深厚情谊。《嘤鸣集》涉及了约10篇民族音乐创作和音乐会评论，如同对二胡表演艺术的评论一样，虽然极其“内行”，但他极少单纯从演奏技术或者创作手法来评价演奏或作品，总是以一个学者的身份，从经验走向思索，从具象上升抽象，从音乐结合文化来审视一位作曲家、一部作品、一场音乐会，特别是一个时代。如评价朴东生为“中国民族管弦乐的领军人物”，点评刘文金：“他的《长城随想》被评价为当代二胡作品具有‘里程碑’的历史地位，对于刘文金来说，绝不是一种偶然现象。他的音乐创作成就，乃是如上所说的‘长度’‘宽度’‘厚度’‘高度’的总体性体现。”“在刘文金的二胡音乐创作中，《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》和《长城随想》三部作品最具创新价值，对于二胡音乐的发展做出了划时代贡献。他无愧于被北美中国音乐研究会出版的英文刊物*Chinese Music*评价为‘中国大陆最能令人感到他的震撼力的一位作曲家’。”在《中国民族管弦乐的三千年和三十年》一文中，他这样论述道：

> 或许有人说：吹喇叭的历史也值得大惊小怪、小题大做么？我们且看这样一个事实：我国社会改革开放30年来，中国民族管弦乐独领风骚，风靡全球华人世界，成为百年难得一见的文化复兴现象。“文化复兴”对于一个国家和民族来说，是具有头等重要意义事情。

对民族音乐的一往情深，认为现代中国民族管弦乐的发展，“可谓管弦交响，旷

古未有。缘由在于作曲家的创作观念获得了极大解放，发掘民族管弦乐潜在的艺术表现力，张扬个性，运用各自认为最佳‘交响化’技法表现民族管弦乐的音响美感，传达作品内涵所要表达的‘神韵’，成为作曲家孜孜以求的创作动力。因此，只有创作观念的彻底解放，才会有文化艺术真正的‘百花齐放’，以政治化的审美理念作为唯一标准强加于作曲家已经证明是一种被时代所扬弃的枷具。”所有这些，体现了刘老师作为一位音乐评论家文化视野的开阔得益于他音乐历史研究功底的大历史情怀。

4. 慧眼与仁爱的伯乐

刘老师是一位慧眼伯乐，而且具有仁爱之心。如前文所述，我并未正式师从于刘老师，但几十年来，他始终支持鼓励晚辈的学业与工作，无论在学术研究上，还是音乐出版方面，都给予了积极评价和肯定。其在多种著述中提及我与他的学术情缘，而且在《嘤鸣集》中收录了对拙著的书评《走下神坛的音乐——洛秦〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后感》。在文章尾部还提及：“这部著作最重要的意义在于给人以观念意识方面突破的启迪：音乐离不开人，人离不开文化，文化离不开观念，观念离不开社会，社会离不开时代。这种‘文化思维链’的学术研究模式将会起到拓宽中国音乐学界学术研究思维空间的作用。”也正是刘老师的肯定，以及包括许多其他学者对拙著的认可，“街头音乐”研究的确在中国音乐学术界产生了理论与实践的正面影响。

作为伯乐，刘老师在《嘤鸣集》中收录了不少积极鼓励晚辈的文论，诸如《〈一本书读懂中国音乐史〉序》也是对其学生学术成果的积极评价：“我曾自嘲不惑之年尚不识黄钟大吕为何物，冰琳在而立之年却已登堂入室，将一部繁难复杂的中国音乐史化繁为简，化难为易，且写得有条不紊，疏密得当，纵横有致，史学思维之清晰实为难得。”

再如，《传承：音乐文化永恒的生命》一文是刘老师为项阳著作《山西乐户研究》撰写的书评。项阳曾是刘老师教授过的本科学生，而其如今已经是著名传统音乐学家。文中这样评价：

> 宋元以来的“三千小令，四十大曲”在民间音乐中尚有遗存吗？这种并无乐谱可以断代的音乐，其古老性是可信的吗？传统音乐是通过什么样的途径一代又一代地在民间流传下来的呢？这是传统音乐学家和音乐历史学家梦寐以求希冀在学术研究中取得突破的症结所在。项阳博士的新著《山西乐户研究》恰恰切入了这样一个传统音乐学和音乐史学中既有历史价值又有现实意

> 义的多重性质的重要课题，读后印象觉得这是一部有着沉甸甸学术含量的著作。……本书对乐户的研究有着多方面的突破性成就，在研究所达到的深度和广度方面是目前为止同类研究课题中所见到的最有价值的一部著作。

同时，《嘤鸣集》中收录了项阳文章《“武音”辨》，文中有这样一段论述：

> 在《中国古代音乐史简述》（修订版）一书中再生老师在列出《乐记·宾牟贾篇》孔子与宾牟贾的对话之后有如下分析，以此作为周王朝在这一时期“礼崩乐坏”的依据……
>
> 刘先生的这种认知，显系没有把握商饶音列关系的推论。“宾牟贾篇”中的这段文字，似不能够用民族审美习俗来说事，“五声缺商”并不属于周民族的审美特性，在所测编钟数量不多、没有厘清商钟与周钟之承继关系的情况下有这样的见解可以理解，但音乐考古常常会打破人们已经形成的观念。
>
> 将《乐记》中这一段话与“礼崩乐坏”相联系，这一点无疑是正确的。说鲁国出现这种现象是礼崩乐坏完全成立，何况东鲁是为周公旦伯禽封国，出现这样的事情更不应该。但这段话语显然不能成为周代禁用商音的例证。

学术讨论中，观点相左，结论不一，这是常态，况且并非是二学者之间“针锋相对”的商榷。大多作者在整理自己文集时，不会主动“引火烧身”地将与自己观点相左的文论汇集其中。然而，《嘤鸣集》则不同。刘老师不仅汇集不少带有“商榷”甚至“质疑”的其他学者的观点论述于其中，诸如与香港学者刘靖之先生的讨论，一些青年学子对《中国近代音乐史简述》提出的批评意见，而且还收录了项阳批驳的文字《“武音”辨》。这也体现了刘老师对他人意见的尊重，尤其是对于学生辈学者的宽容心态，或者至少说是一种雅量与气度吧。

5．付诸“重写”实践的音乐史学家

《嘤鸣集》的另一个大亮点是众多关于刘再生《中国近代音乐史简述》的述评，共有10篇。一部中国近现代音乐史著作引起学界如此关注，迄今只有另外两部，即汪毓和的《中国近现代音乐史》和刘靖之的《中国新音乐史纲》，这两部著作引起的“轩然大波”是另一种性质的讨论，而刘老师的著作则是在此“轩然大波”之后，对于“重写音乐史”探讨正面及积极的付诸实践的成果。除了《嘤鸣集》收录的10篇之外，另外还有1篇小短文，我曾用于《音乐艺术》（2010年第3期）的书评栏目主持人语：“歌”咏“土地”之书与绝非“重写”的一家之言——乔建中《土地与歌》和刘再

生《中国近代音乐史简述》(下文称《简述》)。由于是栏目主持语，文字不长，但我自认为对《简述》的评价还是有独到见解之处。我想在此转引，拟作为《嘤鸣集》“被评论”中关于该论题的第11篇。我这样写道：

> 怎么写历史？怎么写音乐史？在中国特定社会历史环境中，又怎样看待、认识、理解和撰写音乐史？近现代作为“史学时间”距离我们太近，但是从“文化时空”来说却是如此地漫长。说它“近”，是因为史学需要距离，距离不只是产生“美”，而更重要的是使得我们有能力反思和批评。说它“长”，是因为虽然近现代只有“百余年”，但它经历了太多……以至于我们在认识、理解和总结过程中面临着很多困惑。
>
> 也因此，针对中国近现代音乐史研究的现状，学者提出了“重写音乐史”的口号。自1988年以来，围绕这一主题展开讨论的文论已经发表了20余种，从对具有针对性的著述的批评，到理想化的史学理论及其撰写的思考，学者们展开了积极地探讨。
>
> 笔者认为，任何音乐作品、行为和思想的发生都离不开政治、经济、社会、宗教等特定的文化环境，中国近现代音乐的内容及其史学形式正是特定文化环境下的产物，关于“重写音乐史”命题的出现，也同样是如此。
>
> 对于这百余年历史的音乐“富矿”，我们已经有了足够的认识其价值的探讨与勘探挖掘的理由。然而，问题是，如果仅停留在“价值”或“理由”的争议上，那“富矿”只能是一个美丽的词语而已。
>
> 令人兴奋的是，对于“富矿”进行整体性开采有了新的开拓者，刘再生先生的《中国近代音乐史简述》问世成为“重写音乐史”的重要成果之一。
>
> 虽说作者谦逊地称之为“简述”，这仅为与其另一部重要著述《中国古代音乐史简述》在书名上“一脉相承”，而事实上从史料挖掘、史学思想、史论撰写上都是一部中国近代音乐史的鼎力之作，其中几乎每一篇都是独立的专题研究性质的学术成果，同时又按照历史结构的不同侧重，给予了这些论题恰当地定位。
>
> 刘再生先生经常说，其涉足近现代音乐史是被洛秦所“逼”，推他在无路可走的“悬崖峭壁”旁纵身跃入大海。然而，他却成功地游到了“彼岸”。从而，成为屈指可数的精通“古今”中国音乐史学的大家。
>
> 也因此，古今贯通的学术功底、学理思考、学科意识是真正体现了刘氏《简述》的分量，以及“重写”的价值所在。
>
> 事实上，说《简述》是“重写”的成果并不恰当。
>
> 由于所谓的“重写”主题实质上是聚焦在摆脱“唯一”著作或“红色”历史，

而20余年后的今天，学界对于需要勘探和开采各类丰富、多元物质的近现代音乐“富矿”已经有了很高程度的认同，“重写”主题和责任已经完全被接受。因此，以“重写”来评价似乎低估了《简述》的意义。

刘靖之先生说得好，“重写”意味着缺乏创意、缺乏个人风格、缺乏学者的独立思考能力。而《简述》绝不只是“重写音乐史”，其恰恰是一部颇有创意、个人风格和独立思考的著作。也正因为此，刘先生成其为“刘再生一家之言”。

史学的“一家之言”必然是“解释性”的。笔者曾有论述〔5〕，从历史哲学的角度，我们面对了一个音乐史学方法论问题。伽达默尔〔6〕在其《真理与方法》中提到：“我们并不是按历史事件自身的意义去看待历史事件，而是按照历史事件与某个表现形式整体（这些表现形式表明了它们时代的特征）的关系来看待历史事件。”如果我们认同这种历史认识方法，那么《简述》的“一家之言”为中国近现代音乐史学在方法论上增添了解释学的意义。

解释学的理论提示我们，对话过程是人的存在的一种方式，人们在人际互通交往中，通过语言的交流来寻找理解。理解本身并不是最终目标，而是通过意义的寻求来达到“视域融合”促使意义范畴的丰富、扩展和多样。因此，解释是一种寻找一种新的意义的过程。

《简述》在给我们寻找中国近现代音乐史新的意义的过程中，提供了富有很高价值的“一家之言”。

结语：一位犀利与美文、深刻与感性、严谨与宽厚的音乐批评家

《嘤鸣集》是一本很特殊的文集。可以说的，实在不少。我给“结语”标题：一位犀利与美文、深刻与感性、严谨与洒脱的音乐批评家。我用了一组不对称，似乎没有关联的定语来形容《嘤鸣集》及其作者刘再生。

一位“勇敢与正直的学术智者”，其思维与言辞一定是犀利的；

一位“关注人性且有人情的思想者”及“深谙音乐演绎内行的文化人”，其思想一定深刻而性格一定是感性的；

---

〔5〕 洛秦：《“解密”的“解读”：另一种序》，载《音乐艺术》，2008年第3期。

〔6〕 伽达默尔（Hans-Georg Gadamer，1900—2002），德国当代哲学家、美学家，现代哲学解释学和解释学美学的创始人和主要代表之一。

一位“慧眼与仁爱的伯乐”，其为人心态一定是宽厚的；

一位“付诸‘重写’实践的音乐史学家”，其治学作风一定是严谨的。

在此，我必须提及“结语”标题中的另一词语：美文。

刘老师是一位音乐界为数不多的“美文”批评家之一。仅从《嘤鸣集》目录的文章题目中，我们就可以领略其文采之精妙，有行云流水般之美感。诸如，《华枝春满天心月圆》《甲子风云 异军突起》《大海一样的深情》《琴弦上的梦幻》《红梅花开 香飘天涯》《走下神坛的音乐》《诗人的智慧 深邃的哲理》《上溯其源 下探其流》《历史“角落”的闪光》《阶梯式通道 螺旋形升华》《浓妆淡抹总相宜》《巴蜀神韵 天府名家》《方闻华夏之根声 又浮敦煌音画景》《风萧萧兮易水寒 壮士一去兮不复还》《生命与沙漠：双重性的震撼》以及《九五飞龙 学界儒宗》等来描绘、叙述、表达、形容、点睛、感悟、抒发不同的主题内容和情感思绪。

50余篇美文中，让我最感动的是《斯人已乘黄鹤去——悼一代宗师黄翔鹏先生》：

> 黄先生走了。他是乘着黄鹤而去的。武汉长江侧畔黄鹤楼附近的湖北省博物馆陈列着号称世界第八奇迹的曾侯乙编钟，那也是黄先生呕心沥血治学研究的一座象征。他在20世纪70年代中期提出我国春秋战国时期编钟存在着“一钟两音”的独到见解，是先秦钟磬音乐研究的重大突破，但连他敬仰的前辈杨荫浏先生都持怀疑否定态度。然而黄先生的远见卓识与科学论证不久终于为1978年出土的曾侯乙编钟得以完全证实。天意耶？人算耶？这需要何等敏锐的历史眼光和学术勇气啊！如今，黄先生的英灵驾着黄鹤在茫茫宇宙间遨游。“黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠”。但是，他的目光依然注视着他所热爱的人间，注视着他了如指掌的中国音乐学界，注视着他熟悉的每个人所做的一切。

美文的功底源自于刘老师大学期间在中文系学习的阅历、底蕴以及常读司马迁《史记》而锤炼的史家之笔。苏轼曾云：“其为人深不愿人知之，其文如其为人。”（《答张文潜书》）因此，《嘤鸣集》是一部渗透了史学思维、独具特色的音乐评论文集，故而再曰“文如其人”也。〔7〕

2015年4月18日于上音“书斋”

---

〔7〕 此“序”兼为刘再生老师、徐秀梅师母是年“金婚”而作。

目　录

序：文如其人 / 洛秦 / 1

上　编

音乐家评论

姜夔人文精神的历史定位

——兼论姜夔与抗金将领交往对其爱国精神之影响 /《音乐艺术》2014 年第 2 期 / 5

华枝春满　天心月圆

——李叔同的音乐、艺术与宗教人生 /《莲馆弘谭》2014 年第 3 期 / 16

音乐界一桩历史公案

——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨” /《音乐艺术》2007 年第 3 期 / 28

民族精神境界之升华

——萧友梅与程懋筠的战时音乐教育思想兼及音乐创作与历史地位之比较 /《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2006 年第 4 期 / 45

斯人已乘黄鹤去

——悼一代宗师黄翔鹏先生 /《人民音乐》1997 年第 9 期 / 58

人文精神的光芒
——纪念吉联抗先生诞辰100周年 /《中国音乐学》2014年第2期/ 63

音乐社会活动家之人格魅力
——忆赵沨担任中国音乐史学会会长之始末 /《音乐研究》2014年第3期/ 70

甲子风云　异军突起
——中国民族管弦乐领军人物朴东生 /《人民音乐》2009年第11期/ 81

大海一样的深情
——论刘文金音乐创作的原动力 /《人民音乐》2007年第11期/ 88

最具震撼力的作曲家
——刘文金二胡音乐创作的划时代贡献 /《音乐大观》2014年第1期/ 94

信天游的境界
——传统音乐学家乔建中素描 /《音乐艺术》2010年第2期/ 98

琴弦上的梦幻
——论闵惠芬二胡艺术成功之道 /《音乐与表演》2011年第4期/ 104

中国文化界的旗帜性人物
——闵惠芬的二胡艺术人生 /《中国民乐》2014年第6期/ 118

开辟·超越·开拓
——王国潼二胡艺术生涯的“三部曲” /《中央音乐学院学报》2011年第1期/ 123

红梅花开　香飘天涯
——于红梅二胡演奏的时代特色及其在海内外的影响 /《人民音乐》2011年第3期/ 129

一位长期“失踪”的钢琴教育家
——纪念俞便民先生诞辰100周年 /《音乐艺术》2013年第3期/ 136

音乐界的“无字碑”
——纪念于仲德先生/《人民音乐》2013年第2期/ **140**

音乐文论著作评论

评刘靖之《中国新音乐史论》
——兼论新音乐的历史观/《中国音乐学》1999年第3期/ **147**

走下神坛的音乐
——《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》读后感/《人民音乐》2002年第7期/ **162**

传承：音乐文化永恒的生命
——读项阳著《山西乐户研究》有感/《人民音乐》2003年第2期/ **166**

超越国界展示中国音乐历史文化
——《中国音乐史图鉴》[修订版]的学术特色与社会影响/《中国音乐学》2008年第4期/ **170**

“向西方乞灵”和“向自然界乞灵”是一对并列观念
——解读青主的音乐美学思想/《惠州“廖氏两兄弟”青主、廖辅叔纪念特刊》2008年11月5日出版/ **180**

一部重新审视中国近代音乐史的重要史学文献
——廖辅叔文集《乐苑谈往》的史学特色与现实意义/《音乐研究》2008年第3期/ **183**

诗人的智慧　深邃的哲理
——读田青编著《老歌》有感/《音乐界一桩历史公案》，上海音乐学院出版社，2004年/ **194**

上溯其源　下探其流
——评王希彦《山东民间器乐概论》/《人民音乐》2006年第7期/ **198**

《古琴教程》序 / 朱子易编著,《古琴教程》,山东教育出版社,2009年 / 202

《一本书读懂中国音乐史》序 / 司冰琳,《一本书读懂中国音乐史》,中华书局,2013年 / 205

代序：历史“角落”的闪光 / 梁茂春,《音乐史的边角——中国现当代音乐史研究的一个视角》,上海音乐学院出版社,2015年 / 207

代序：历史的魅力 / 王守伦,《王邦直律学思想研究》,中华书局,2015年 / 212

阶梯式通道　螺旋形升华
——评《中国风格钢琴练习曲60首》的现代意义 / 《人民音乐》2013年第5期 / 217

指挥实践的理论升华
——简评朴东生《指挥排练札记——中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控》/《人民音乐》2013年第11期 / 222

音乐会与音乐作品评论

根植传统　求新求变
——听刘文金民族音乐作品音乐会有感 / 《人民音乐》2006年第5期 / 231

浓妆淡抹总相宜
——评“顾冠仁作品音乐会” / 《人民音乐》2008年第10期 / 236

巴蜀神韵　天府名家
——聆听“天府之恋——张坚民族作品音乐会”印象 / 《人民音乐》2010年第4期 / 242

方闻华夏之根声　又浮敦煌音画景
——大型民族交响乐《敦煌音画》创作特色评析 / 《人民音乐》2012年第8期 / 248

困境与出路

——观摩“前卫”民族交响音画“长征”音乐会有感 /《人民音乐》2007 年第 1 期/ 260

歌剧《秋子》文本分析及其他 /《音乐研究》2012 年第 2 期/ 266

风萧萧兮易水寒 壮士一去兮不复还

——陈田鹤在近代两部同名歌剧《荆轲》创作中的特色与贡献 /《中国音乐学》2011 年第 4 期/ 290

《早春二月》电影音乐创作的前前后后

——江定仙遭遇批判折射新中国成立初期音乐的历史曲折 /《中国音乐学》2013 年第 2 期/ 313

生命与沙漠：双重性的震撼

——聆听大型民族管弦乐《塔克拉玛干掠影》有感 /《人民音乐》2012 年第 12 期/ 323

艺术创新与时代特色

——《三门峡畅想曲》诞生的历史回顾 /《人民音乐》2011 年第 7 期/ 333

音乐社会生活评论

批评者，批也，评也！

——对“王洛宾热”现象的思考 /《人民音乐》1994 年第 10 期/ 341

中国民族管弦乐的三千年和三十年

/《中国艺术报》2013 年 8 月 19 日第 6/7 版/ 350

中国钢琴乐派的起步点

——齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖之作品分析与历史意义 /《中国音乐学》2012 年第 4 期/ 360

导向作用与实践检验

——“编者按”作为音乐批评之存在方式 /《音乐研究》2009 年第 3 期/ 371

新作迭出　百舸争流

——“后杨荫浏时代”中国音乐史学的几点思考 /《人民音乐》2009 年第 3 期/ 384

高师音乐史学肇迹钩沉

——1982 年“中国音乐史暑期讲习班”的时代贡献 /《音乐研究》2014 年第 5 期/ 399

《音乐研究》的“三部曲”

——兼论陈荃有办刊创新思维的砥柱作用 /《音乐探索》2014 年第 3 期/ 410

上帝与天使

——庆贺人民音乐出版社成立 60 周年 /《乐·书·社——人民音乐出版社建社 60 周年纪念文集》,2014 年 10 月版 / 421

二胡演奏艺术泛论 /《人民音乐》2014 年第 8 期/ 427

九五飞龙　学界儒宗

——在“庆贺李纯一先生九五华诞学术研讨会”上的发言 /《人民音乐》2015 年第 2 期/ 435

下　编

著作评论

《中国古代音乐史简述》
（人民音乐出版社，1989 年 12 月第 1 版）

吉联抗：聊以为序/ 445

黄翔鹏先生信函/ 447

冯文慈：古乐新说　总束其成

——略评刘再生著《中国古代音乐史简述》/《音乐研究》1991 年第 3 期/ 448

郑锦扬：中国音乐通史著述一瞥
——读《中国古代音乐史简述》/《音乐艺术》1992 年第 3 期/ **450**

刘新之：贺刘再生《中国古代音乐史简述》再版 /《人民音乐》1993 年第 1 期/ **454**

孙星群：音乐史著述体例之比较：谈刘再生《中国古代音乐史简述》之体例 /《音乐学术信息》1996 年第 1 期/ **456**

《中国古代音乐史简述》[修订版]
（人民音乐出版社，2006 年 5 月第 2 版）

张红梅：立足学术前沿的音乐史学新著
——读《中国古代音乐史简述》[修订版]和《中国音乐史简明教程》（上、下册）有感 /《音乐艺术》2006 年第 3 期/ **460**

董郑峰：立足学术前沿　探寻古乐新说
——读刘再生《中国古代音乐史简述》[修订版]有感 /《音乐研究》2008 年第 6 期（第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖）/ **464**

项　阳：“武音”辨 /《中国音乐》2009 年第 2 期/ **471**

方建军：考古学中的音乐和音乐史中的考古
——评刘再生著《中国古代音乐史简述》[修订版] /《人民音乐》2014 年第 7 期/**482**

《中国近代音乐史简述》
（人民音乐出版社，2009 年 7 月第 1 版）

孙继南：序/ **488**

郭树群：读刘再生的鼎新力作《中国近代音乐史简述》
——兼评“中国现代音乐史学转型”理论的创建 /《音乐研究》2010 年第 4 期/ **490**

刘靖之：刘再生的“一家之言”
——《中国近代音乐史简述》读后 /《音乐艺术》2010 年第 2 期/ 501

杨成秀：必也正名乎！
——读刘再生新著《中国近代音乐史简述》有感 /《音乐艺术》2010 年第 2 期/ 511

王爱国：专题阐释　旁征博引
——评刘再生著《中国近代音乐史简述》/《交响》2010 年第 2 期/ 519

王安潮：应和“重写音乐史”　拓展“音乐新史学”
——评刘再生《中国近代音乐史简述》/《中国音乐学》2011 年第 1 期/ 525

常江涛：海纳百川　史论交融
——评刘再生《中国近代音乐史简述》兼谈重写音乐史 /《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2011 年第 1 期（第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文二等奖）/ 533

张斯絮：两种历史观念　两种史学风格
——评汪毓和《中国近现代音乐史》第三次修订版与刘再生《中国近代音乐史简述》/《中央音乐学院学报》2012 年第 1 期（第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖）/ 541

李雅宁：别具一格写信史
——刘再生著《中国近代音乐史简述》读后 /（第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文二等奖）/ 548

张晨捷：以史为鉴　雅俗共赏
——读刘再生《中国近代音乐史简述》/《天津音乐学院学报》2014 年第 1 期（第五届“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖）/ 555

文论评论

《中国音乐的历史形态：刘再生音乐文集》
（上海音乐学院出版社，2004 年 9 月第 1 版）

田　青：《中国音乐的历史形态》序/ 565

郑祖襄：仰俯宏观与微观　思接历史和现实
——评《刘再生音乐文集》/《人民音乐》2004 年第 8 期/ 567

《音乐界一桩历史公案：刘再生音乐文集》
（上海音乐学院出版社，2012 年 5 月第 1 版）

宫宏宇：于无声处听惊雷
——《音乐界一桩历史公案：刘再生音乐文集》读后 /《人民音乐》2013 年第 1 期/ 574

黄俊兰：品鉴评点　史家之笔
——读刘再生音乐文集有感 /《中国音乐》2013 年第 4 期/ 580

明　言：刘再生批评文献阅读心得 /《音乐探索》2013 年第 3 期/ 587

司冰琳：锲而不舍　金石可镂
——刘再生文论著述折射学术之路 /《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2011 年第 4 期/ 593

于红梅：难忘恩师情
——我与刘再生教授的师生缘 /《中国民乐》2014 年第 8 期/ 604

附录：本书图文引用学者、音乐家人名索引/ 608

跋/ 621

上　编

音乐家评论

〔嘤鸣集〕

姜夔人文精神的历史定位

——兼论姜夔与抗金将领交往对其爱国精神之影响

南宋词人、音乐家姜夔的人文精神究竟如何定位？音乐史学界存在着评价过低的现象。

姜夔（1155？—1221？）字尧章，饶州鄱阳（今江西波阳）人。生活于金人入侵、宋金媾和、精神压抑的南宋时代。长期以来，音乐史学界对其影响较为广泛的评价是：

> 在姜夔所处的时代，淮河以北的广大地区被金兵占领，江淮一带，也受着金兵的骚扰。……姜夔以在野的身份，面对着山河残破、朝廷荒淫无耻的局面，不能不发生感慨。但他一生过着依附于封建阶级的寄生生涯，生活圈子很小，离开了实际斗争，离开了人民大众，对于社会不能有深刻的了解。所以在他的词中，一方面反映着爱国情绪和对金统治者压迫下的中原人民的同情；但在另一方面，则又反映着阶级局限、精神苦闷，以及逃避现实的倾向。〔1〕

杨荫浏先生《史稿》中的结论很大程度上受着20世纪下半叶阶级斗争文艺思潮泛滥之影响与制约，在今天探讨这一史学观念依然有着重要的学术现实意义。

姜夔一生是否过着“依附于封建阶级的寄生生涯”，是涉及对姜夔人文精神评价的根本问题。事实上，姜夔密切交往者多为名重一时的南宋抗金将领和诗人。30多岁在湖北汉阳随姐姐居住时，穷困潦倒。最早赏识他文才的是自号为千岩老人的诗人萧德藻（生卒年不详），并把侄女嫁给他。此后，姜夔随萧德藻移居到湖州，卜居弁山白石洞下，人称“白石道人”。经萧德藻引荐，袖诗谒见著名诗人杨万

---

〔1〕 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社，1982，第293页。

里（1127—1206）。杨万里曾赞誉他“文无所不工”，并写诗《送姜尧章谒石湖先生》介绍他赴苏州谒见曾任副宰相的诗人范成大（1126—1193）。诗中以“江山愁诉莺为泣，鬼神露索天洩机。彭蠡波心弄明月，诗星入肠肺肝裂。吐作春风百种花，吹散濒湖数峰雪”褒奖姜夔的人品与诗才。他们三人之间结下了深厚翰墨交谊，成为“忘年交”。姜夔40岁左右，纳交世家贵胄宋高宗时兵马大元帅张俊之孙张鉴。姜夔曾说和他“十年相处，情甚骨肉”。张鉴曾打算出资为其买官爵，为姜夔谢绝。宁宗嘉泰年间（1201—1204），著名词人、爱国将领辛弃疾（1140—1207）为南宋政府起用，筹措北伐，姜夔作《永遇乐》《汉宫春》等词作和他酬唱赠答，辛弃疾深服其长短句，也十分赏识姜夔的才华。姜夔交往的南宋名人有姓名可稽者达100余人，核心生活圈则多为南宋爱国将领兼高层文坛词家诗人，在交往过程中始终保持着独立人格，感染着他们深沉的爱国情感，精神境界有了飞跃般提升。因此，评价姜夔“离开了实际斗争”“逃避现实的倾向”等结论既背离了历史真实，也贬低了姜夔的爱国思想。

衡量姜夔是否具有爱国精神，他的音乐诗词作品无疑是最直接的史料依据。音乐史学界多注重《白石道人歌曲》中的17首词调歌曲。然而，姜夔著述目前可考者有10余种。主要为《白石道人诗集》和《白石道人歌曲》。[2]集中存诗180余首，词80余篇，这些均为研究姜夔思想倾向最为重要的资料。即便《白石道人歌曲》中，也并非只是《扬州慢》“自胡马窥江去后，废池乔木，犹厌言兵”反映了金人入侵战争给人民带来无尽的灾难与痛苦；《石湖仙》中的“看世间几度古今！卢沟旧曾驻马，为黄花闲吟秀句。见说胡儿，也学纶巾欹雨”高度颂扬被誉为“胸中有百万雄兵”的范成大出使金国，不辱使命，引起朝野轰动的爱国壮举；《疏影》中的“昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北”暗喻了金人统治下的百姓怀念南宋朝廷大江南北的国土；《惜红衣》中“维舟试望，故国眇天北。可惜柳边沙外，不共美人游历”抒写了对山河破碎，骨肉分离，盼望团聚的愁思；《秋宵吟》中“因嗟念，似去国情怀，暮帆烟草”译文大意为：一声长叹，远离故国的情怀，犹如黄昏的船帆在烟雾中缭绕。抒发了挥之不去的恋国情思；《暗香》中“江国，正寂寂！叹寄与路遥，夜雪初积”大意为：江南山水，一片沉寂！叹息传送音讯路途遥远，更何况初春多雪。以南宋和金国媾和与江山冷寂为背景，衬托了两地相忆的惆怅；《杏花天影》下阕“金陵路，莺吟燕舞，算潮水知人最苦！满汀芳草不成归，日暮，更移舟，向甚处”寄寓对统治者粉饰太平的愤慨和诗人无处可归的惆怅；《长亭怨慢》中“日暮，望高城不见，只见乱山无数”将逶迤山脉形容为“乱山无数”，赋以“人何以堪”的特定感情色彩。正如他在

---

[2] 四部丛刊初编集部《白石道人诗集》“卷上”“卷下”为“白石道人诗集”；“卷一”“卷二”“卷三”“卷四”为“白石道人歌曲”，上海商务印书馆，缩印江都陆氏校刻本。

“词序”中说：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。桓大司马云：昔年种柳，依依汉南。今看摇落，凄怆江潭。树犹如此，人何以堪。此语予深爱之。”1186 年，宋高宗赵构 80 大寿，为此，在武昌建安源楼，大赐内外诸军。姜夔作《翠楼吟》：“月冷龙沙，尘清虎落。今年汉酺初赐。新番胡部曲，听毡幕元戎歌吹。层楼高峙，看栏曲萦红，檐压飞翠。人姝丽，粉香吹下，夜寒风细。”好一句“夜寒风细”！画龙点睛般地借南宋小朝廷苟且偷安载歌载舞的庆典将作者在寒风细雨中身心俱凉的失望抒发得淋漓尽致。《凄凉犯》中的“马嘶渐远，人归甚处？戍楼吹角。情怀正恶，更衰草寒烟淡薄。似当时将军部曲，迤丽度沙漠”更借满眼所见的衰草寒烟景色，想象将军部署军队，士兵络绎不绝穿越沙漠的情景……凡此种种爱国情思，共计 10 首，均为音乐作品，在 14 首“自度曲”中占 70% 以上。姜夔词调歌曲创作时序为：《扬州慢》（1176，扬州），《霓裳中序第一》（1186，长沙）、《翠楼吟》（1186，武昌），《杏花天影》（1187，金陵）、《惜红衣》（1187，吴兴），《石湖仙》（1191，松江）、《淡黄柳》、《长亭怨慢》（1191，合肥）、《醉吟商小品》（1191，金陵）、《凄凉犯》、《秋宵吟》（1191，合肥）、《玉梅令》、《暗香》、《疏影》（1191，苏州），《角招》（1194，杭州），《鬲溪梅令》（1196，梁溪），《徵招》（1210，越中）。[3] 除《扬州慢》为他居住汉阳北游扬州之早期作品外，其余均为告别汉阳，经长沙、武昌，游金陵、抵吴兴，赴松江、合肥、苏州、杭州等地创作的作品。1191 年为姜夔音乐创作的“井喷”之年，谱写 9 首词调歌曲。1193 年范成大去世后，姜夔歌曲创作趋于式微。这些，为我们了解姜夔“浪迹江湖”行踪与创作之间的关系提供了参考依据。未注旁谱的《满江红》（作于 1191 年）下阕云：“神奇处，君试看。奠淮右，阻江南。遣六丁雷电，别守东关。却笑英雄无好手，一篙春水走曹瞒。又怎知、人在小红楼，簾影间。”写三国时曹操出兵伐吴，孙权作笺与曹公：“春水方满，公宜速去。”又别纸曰：“足下不死，孤不得安。”曹公语诸将曰“孙权不欺孤”，乃撤军。以三国战事宣泄南宋与金人媾和之郁闷。1197 年作《喜迁莺慢——功父新第落成》有“秦淮贵人宅第，问谁记六朝歌舞？总付与，在柳桥花馆，玲珑深处”之句，以六朝前后亡国历史教训抒发“园池声妓服玩之丽甲天下”张鎡新第落成的感慨。词作《忆王孙——番阳彭氏小楼作》（作于 1207 年）云：“冷红叶叶下塘秋，长与行云共一舟。零落江南不自由，两绸缪，料得吟莺夜夜愁。”彭氏为宋时鄱阳世族，神宗时彭汝砺官至宝文阁直学士。其四世孙大雅，嘉熙四年（1240）使北，后追谥忠烈。这首词写得何其之好！叙事抒情，音节文采，均为姜夔词作之上品。“零落江南不自由”，爱国情思尽在不言中。《八归——湘中送胡德华》云：“送客重寻西去路，问水面，琵琶谁拨？最可惜一片江

---

[3] 整理参照夏承焘笺校：《姜白石词编年笺校》，上海古籍出版社，1981，“白石词编年目”第 1—9 页。

山，总付与啼鴂。”表达对山河破碎的极度痛心。嘉泰四年（1204），南宋政府决定北伐，辛弃疾64岁时被召起用知绍兴府兼浙东安抚使，秋间，写下了著名词作《永遇乐——京口北固亭怀古》：“想当年、金戈铁马，气吞万里如虎”，“凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？”表达了被迫闲居十多年之后，再度出山，准备施展杀敌救国的壮志与抱负。姜夔为之作《永遇乐——次稼轩北固楼词韵》：“使君心在，苍厓绿嶂，苦被北门留住”，“中原生聚，神京耆老，南望长淮金鼓。问当时依依种柳，至今在否？”与辛弃疾唱和。全篇感情激昂，笔力雄健，表达全力支持辛弃疾重整旗鼓、收复失地的炽热情感。《汉宫春》“次韵稼轩”和“次韵稼轩蓬莱阁”，《洞仙歌——“黄木香赠辛稼轩”》都是姜夔和辛弃疾往来唱和词作，均作于1203—1205年之间，与辛弃疾原词风格也十分相近，这样的豪放风格在姜夔词作中是不多见的。姜夔晚年深受辛弃疾思想影响，词作境界有很大转变。1203年作《汉宫春》“次韵稼轩蓬莱阁”：“云曰归欤，纵垂天曳曳，终反衡庐。扬州十年一梦，俛仰差殊。秦碑越殿，悔旧游作计全疎。吩咐与高怀老尹，管弦丝竹宁无。知公爱山入剡，若南寻李白，问讯何如。年年燕飞波上，愁亦关予。临皋领客，向月边、携酒携鲈。今但借秋风一榻，公歌我亦能书。”表示宁可抛却往昔游历、管弦生涯，也要和辛弃疾带醇酒鲈鱼，向月边寻李白共游。共卧一榻，听稼轩放声高歌，自己研墨书法。姜夔书法在陶九成《书史会要》中被评价为“迥脱脂粉，一洗尘俗”[4]。为宋代书法五大家之一。这些词作充分证明姜夔爱国精神所达到的时代高度。姜夔词作是他所有文学艺术作品中成就最高的形式，原作至今完整无损地保存在《白石道人歌曲》之中。因此，抹煞或淡化姜夔的爱国精神，在历史研究中不尊重历史事实，不是历史学家应有的历史唯物主义态度。

姜夔作诗也有很深功力。绍熙二年（1191）冬，姜夔冒雪到苏州石湖访范成大，在石湖居留了一个多月，除夕晚上乘船回湖州，写了十首《除夜自石湖归苕溪》。其一云：“细草穿沙雪半销，吴宫烟冷水迢迢。梅花竹里无人见，一夜吹香过石桥。”这首诗被杨万里称赞为“有裁云缝雾之妙思，敲金戛玉之奇声”。范成大于1193年病故，姜夔深情写下了《悼石湖三首》，其二云：“未作龙蛇梦，惊闻露电身。百年无此老，千首属何人。安得公长健，那知事转新。酸风忧国泪，高冢卧麒麟。”对范成大去世表示了深切悼念之情，在酸楚的悲风中，不禁流下忧国的泪水。绍兴四年（1193），姜夔客居绍兴时，写七言诗《项里苔梅》，抒发怀古之情：“旧国婆娑几树梅，将军逐鹿未归来。江东父老空相忆，枝上年年长绿苔。”这首诗何尝不寄托姜夔以思念项羽影射现实的感受呢！他写的怀古诗《李陵台》：“李陵归不得，高筑望乡台。长安一万里，鸿雁隔年回。望望虽不见，时时一上来。”同样抒发了远离故国之人对

---

[4] 陶宗仪：《书史会要》，上海书店出版社，1984，第289页。

家乡故人刻骨铭心的思念。范成大去世同年，姜夔和张鉴相识。张鉴对他的关怀无微不至，资助其生活达十年之久，甚至欲割良田供养他。姜夔后来回忆说："旧所依倚，惟有张兄平甫，其人甚贤。十年相处，情甚骨肉。……至欲输资以拜爵，某辞谢不愿，又欲割锡山之膏腴以养其山林无用之身。惜乎平甫下世，今惘惘然若有所失。"[5]他们之间始终保持着平等友情关系。《白石道人诗集》中保存多篇姜夔与张鉴交往诗篇。《平甫放三十六鸥於吴淞余不及與盟》云："桥下松陵绿浪横，来迟不与白鸥盟。知君久对青山立，飞尽梨花好句成。"描绘张鉴放飞36只白鸥回归自然的善举和姜夔想象自由飞翔的白鸥犹如漫天梨花飞舞的欣喜之情。绍熙五年(1194)春，张鉴携姜夔到西湖孤山赏梅，带了一队穿鹅黄色衣裙的家妓，姜夔作《莺声绕红楼》词，自己和国工一起吹笛。词云："十亩梅花作雪飞，冷香下、携手多时。两年不到断桥西，长笛为予吹。人妒垂杨绿，春风为染作仙衣。垂杨却又妒腰肢，近前舞丝丝。"写他们赏梅、唱曲、奏乐之交往。《平甫见招不欲往》则云："老去无心听管弦，病来杯酒不相便。人生难得秋前雨，乞我虚堂自在眠。"抒写姜夔清淡的个性与独立的人格。他们两人之间丝毫不存在"恩赐者"与"寄生者"隶属关系。姜夔在《湖上寓居杂咏》中曾写："布衣何用揖王公，归向芦根濯软红。自觉此心无一事，小鱼跳出绿萍中。"这种蔑视权贵的文人风骨是对姜夔人文精神的最好诠释。嘉泰三年(1203)，张鉴去世时，姜夔写七律诗《张平甫哀挽》，起句为"将军家世出臞儒，合上青云作计疏"，赞扬张鉴虽出身于将军世家，却不谋求青云直上的高官爵位，安于洁身自好。"诗言志，歌咏言"，上述音乐诗词作品，极真实地反映了姜夔忧国忧民的爱国情怀和高洁自爱的为人品格。他的诗词虽不似辛弃疾《破阵子》"醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声，沙场秋点兵"那样直抒胸臆，气魄宏伟，但无论写情写景，忧国情怀总是若隐若现，应是他们不同个性与经历之差异，爱国思想则有着时代的同一性。姜夔《昔游诗》中"徘徊望神州，沈叹英雄寡"之爱国名句，则可以和辛弃疾《南乡子》"何处望神州，满眼风光北固楼"相媲美，两者之间有着异曲同工之妙。姜夔于淳熙十三年(1186)告别汉川时，写过一首《以"长歌意无极，好为老夫听"为韵，奉别沔鄂亲友》为题的五言古诗："孤鸿度关山，风爽摧翅翎。影低白云暮，哀嗷那忍听。士生有如此，储粟不满瓶。著书穷愁滨，可读《离骚》经。"诗中将人生失意，穷愁潦倒，生活清贫，牢骚满腹的心态刻画得入木三分。他到浙江后所写的诗词，则已有了质的升华。俗语云："人以群分，物以类聚。"姜夔思想境界的转变，不正是萧德藻带他到湖州后结识杨万里、范成大、辛弃疾、张鉴等爱国将领与诗人发生的根本变化么？将这些社会上层爱国之士以"封

---

[5] [宋]周密：《齐东野语》卷12"姜尧章自叙"，黄益元校点，上海世纪出版有限公司、上海古籍出版社，2012，第119页。

建阶级”一言以蔽之，未免失之于偏颇。因此，姜夔由湖北汉阳到浙江的后半生，是他人生的重要转折。他结交的爱国将领与诗人对他爱国思想的发扬和精神面貌的巨大变化产生了极为重要的影响。同时，姜夔在和他们交往过程中，始终保持着独立不羁的品格，他拒绝张鉴出资为其买官爵是这一品格的典型体现。总之，在金人入侵，南宋小朝廷偏安一隅的时代条件下，姜夔以“布衣”身份对宋代音乐、诗词创作、音乐考古、书法等各个文化领域的创新与发展做出了重要贡献，尤其是他的爱国情怀在时代屈辱中和辛弃疾、陆游为代表的高度爱国主义精神汇合于一体，成为一股唤醒民族觉醒的精神力量。姜夔以自己的社会行踪与音乐诗词作品，构建了无愧于时代的历史人文精神。

庆元五年（1199），姜夔作《圣宋铙歌鼓吹曲》14 首，献尚书省。“献辞”中叙述了写作动机：

> 臣今制曲辞十四首，昧死以献。臣若稽前代饶歌，咸叙威武衂人之军，屠人之国，以得土疆。乃今厥能，惟我太祖、太宗、真仁高宗，或取或守，罔匪仁术，讨者弗戮，执者弗劉，仁融義安，历数弥永。故臣斯文特倡盛德，其辞舒和，与前作异。……乞诏有司取臣之诗，协其清浊，被之箫管，俾声畅辞达，感藏人心，永念宋德，无有纪极，海内称幸。臣夔顿首上尚书。〔6〕

14 首铙歌鼓吹曲依次为：1.《上帝命》；2.《河之表》；3.《淮海浊》；4.《沅之上》；5.《皇威畅》；6.《蜀山邃》；7.《时雨霈》；8.《望钟山》；9.《大哉仁》；10.《讴歌归》；11.《伐功继》；12.《帝临墉》；13.《维四叶》；14.《炎精复》。〔7〕铙歌鼓吹曲为古代军歌形式。郭茂倩《乐府诗集》云：“鼓吹曲，一曰短箫铙歌。……今之从行鼓吹为骑吹，二曲异也。又孙权观魏武军，作鼓吹而还，此应是今之鼓吹。”〔8〕论述了鼓吹曲的形式特征。“汉有短箫铙歌之曲凡二十二篇，军中谓之骑吹。其曲曰《战城南》《圣人出》之类是也；魏因其声制《为克官渡》等曲十有二篇；晋所制为《征辽东》等曲二十篇；唐柳宗元亦尝作为铙歌十有二篇，述高祖、太宗功烈。”〔9〕因之，历代鼓吹曲，多以歌颂祖宗战事功业为主要内容，乐曲常以单曲与同曲异词为主。姜夔所制《圣宋铙歌鼓吹曲》14 首，以歌颂宋朝开国元勋和全盛时期宋太祖、宋太宗、宋真宗、宋仁宗四朝征伐的丰功伟业，以鼓舞抵抗金人入侵士气，题材

---

〔6〕四部丛刊初编集部《白石道人诗集》，第 42 页。

〔7〕《宋史》卷 131《志》第 84“乐”六，中华书局，1977，第 3054 页。

〔8〕［宋］郭茂倩：《乐府诗集》（第一册）“鼓吹曲辞一”，中华书局，1979，第 223 页。

〔9〕同注〔7〕。

之连贯、宏大，具有“组歌”般史诗特色，在鼓吹曲中独树一帜，为前所未有。亦如姜夔自己所云“其辞舒和，与前作异”，是一种时代创新。如《大哉仁漳泉献土》歌词：“讴歌归兮四海一，强国溃兮弱国入。彼无诸兮计将安出？天不震兮民不荼。象齿贡兮沈水输，保室家兮长娭娱。”记述了宋太宗太平兴国三年(978)陈洪进献漳、泉二州，封陈洪进为武宁军节度使、同平章事的事迹，讴歌了海内统一，百姓安乐的景象。同时，姜夔铙歌鼓吹曲“自制曲辞”，完全是一种出于自觉爱国行为，以大型的历史叙事突破了多数鼓吹曲的单一与晦涩，也是他所有文字作品中极具爱国精神之体现。即便是他唯一一首琴歌《古怨》：“欢有穷兮恨无数，弦欲绝兮声苦。满目江山兮泪沾屦，君不见年年汾水上兮，惟秋雁飞去。”[10]大意是说：欢乐有尽啊悲哀无边，哪怕把琴弦弹断啊，唱不尽心中愁苦。面对满目疮痍的江山啊，眼泪都滴湿了布鞋，君不见年年汾水上啊，只有秋雁在飞来飞去！表达了无穷的失望与伤感。因此，姜夔各种形式的作品中，“江山”“神州”“故国”“中原”“大江南北”等词汇频频运用，正是他爱国思想的形象展示，我们在评价姜夔人文精神时不应视而不见。

绍熙四年(1193)，姜夔作祀神曲《越九歌》10 首。谱前语曰：“越人好祠，其神多古圣贤。予依《九歌》为之辞，且系其声使歌以祠之。”[11]10 首作品依次为：《帝舜》《王禹》《越王》《越相》《项王》《涛之神》《曹娥》《庞将军》《旌忠》《蔡孝子》。姜夔以“楚辞”中屈原加工的《九歌》为参照，运用骚体笔法，颂扬越地诸神。祭祀之神则为传说和历史中的“圣贤”，且以历史人物居多。如《越王》歌词：“云苍凉，山巀嶭。瞻灵旗，闯越绝。故宫凄凄生绿芜，谋臣安在空五湖。酹君君毋西入吴。洪涛卷地龙工呼，函监操剡何睢盱。彼茁竹箭杨梅朱。壶觞有酎盘有鱼，千春万春，勿忘此古都。”以故宫荒芜，人去楼空，酹酒祭奠越王，千秋万代勿忘越国古都。这样的祭祀作品，在我国古代雅乐中是难得一见的，也体现了姜夔对历史大文化所具有的深刻见地。

此外，姜夔于庆元三年(1197)向朝廷进献《大乐议》和《琴瑟考古图》。“理宗享国四十余年，凡礼乐之事，式遵旧章，未尝有所改作。先是，孝宗庙用《大伦》之乐，光宗庙用《大和》之乐，至是，宁宗祔庙，用《大安》之乐。绍定三年，行中宫册礼，并用绍熙元年之典。及奉上寿明仁福慈睿太后册宝，始新制乐曲行事。当时中兴六七十载之间，士多叹乐典之久坠，类欲蒐讲古制，以补遗佚。于是，姜夔乃进《大乐议》于朝。”[12]论当时乐器、乐曲、歌诗之失。并倡议五件乐事：1. 雅、俗乐高下不

---

[10] 四部丛刊初编集部《白石道人诗集》“白石道人歌曲”卷一，第 46 页。

[11] 同上，第 44 页。

[12] 《宋史》卷 131《志》第 84“乐”六，第 3050 页。

一，宜正权度量衡，作为乐器之准；2. 大乐当用十二宫，勿杂胡部；3. 登歌当与奏乐相合；4. 夕牲飨神诸诗歌可删繁；5. 作鼓吹曲以歌祖宗功德。书奏，诏付太常。

姜夔为中国传统文化（同样也是人类文化）究竟创造多少精神财富？为什么能创造这样的财富？这是横亘在历史学家面前一座绕不过去的奇峰。音乐史学家郑祖襄指出："音乐史之所以有文化方面的特殊性，是因为有内在音乐艺术的特殊性。'文化的研究'和'艺术的研究'是音乐史内外不可分离的两部分，它们是互相促进、互为补充的。"〔13〕对于姜夔人文精神评价的历史研究也是如此。他在音乐艺术的表象层面渗透了哪些深层的文化内核，是需要我们进行深入研究的一个"永恒"命题。因此，对姜夔人文精神的定位，更是一种"内核"的定位。历史上对姜夔人品诗文的评价，自南宋至清700年间（元明两代史料较少），多不乏词风高下之争论，褒贬不一，但总体上以褒扬为主，突出了他在文坛、乐坛上所做出的贡献。我们不妨先看他同时代人周密当时搜集的资料：

> 凡世之所谓名公巨儒，皆尝受其知矣。内翰梁公于某为乡曲，爱其诗似唐人，谓长短句妙天下。枢使郑公爱其文，使坐上为之，因击节称赞。参政范公以为翰墨人品，皆似晋、宋之雅士。待制杨公以为于文无所不工，甚似陆天随，于是为忘年交。复州萧公，世所谓千岩先生者也，以为四十年作诗，始得此友。待制朱公既爱其文，又爱其深于礼乐。丞相京公不特称其礼乐之书，又爱其骈俪之文。丞相谢公爱其乐书，使次子来谒焉。稼轩辛公，深服其长短句如二卿。孙公从之，胡氏应期、江陵杨公、南州张公、金陵吴公，及吴德夫、项平甫、徐子渊、曾幼度、商翚仲、王晦叔、易彦章之徒，皆当世俊士，不可悉数，或爱其人，或爱其诗，或爱其文，或爱其字，或折节交之。若东州之士则楼公大防、叶公正则，则尤所赏激者。嗟乎！四海之内，知己者不为少矣。〔14〕

在中国文化史上，恐怕很少有人能够像姜夔那样在生前享受如此高规格礼遇，上自丞相将领，下至俊士名人，无不喜爱他的人品、音乐、诗文、书法，何况是在山河破碎的南宋时代！他的历史影响至清代更为词家所推崇。清初词家、学者诗人朱彝尊（1629—1709）对他褒奖有加，认为"词至南宋始极其工，姜尧章氏最为杰出"，又云"词莫善于姜夔"，〔15〕给予了至高评价。清代中叶宋翔风（1779—1860）云：

---

〔13〕郑祖襄：《十年一回首——漫话中国古代音乐史学的现状》，载《音乐研究》，2008年第6期。

〔14〕［宋］周密：《齐东野语》卷12，黄益元校点，第119页。

〔15〕引自夏承焘：《论姜白石的词风》（代序），见夏承焘笺校《姜白石词编年笺校》。

“词家之有姜石帚，犹诗家之有杜少陵，继往开来，文中关键。其流落江湖，不忘君国，皆借托比兴，于长短句寄之。如《齐天乐》，伤二帝北狩也。《扬州慢》，惜无意恢复也。《暗香》《疏影》，恨偏安也。盖意愈切，则辞愈微，屈宋之心，谁能见之。乃长短句中，复有白石道人也。”[16]见解甚为深刻。清末对《白石道人歌曲》研究亦愈深入。晚清词家陈廷焯（1853—1892）云：“南渡之后，局势日非，白石目击心伤，多於词中寄慨，不独《暗香》《疏影》发二帝之忧愤，伤在位之无人也。特感慨全在虚处，无迹可寻，人不自察耳。感慨时事，发为诗歌，便已力据上游，特不宜说破，只可用比兴体。即比兴中亦须含蓄不露，斯为沉郁，斯为忠厚。”[17]进一步指出姜夔借用屈原《离骚》笔法，将针砭时政之感慨寓意于美人花草文字之中，尤为发人深省。绍熙二年（1191），姜夔到苏州石湖访范成大赏雪看梅，创作了两首词调歌曲。“词序”云：“仙吕宫。辛亥之冬，予载雪诣石湖，止既月，授简索句，且徵新声，作此两曲。石湖把玩不已，使工妓隶习之。音节谐婉，乃命之曰《暗香》《疏影》。”这两首歌曲不仅引起范成大感情强烈共鸣，让乐工歌妓奏乐演唱，反复把玩体验，还把歌妓小红赠送给了姜夔。七绝《过垂虹》：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥。”即为姜夔抒写带着小红乘船回湖州的情景。诚然，在唐宋盛行“养伎”风气社会背景下，姜夔亦未摆脱文人的时代局限，本文暂且不论。但至少说明，姜夔的音乐创作寄寓了深刻的历史内涵，几乎贯穿他多数诗词作品。这样的创作现象，值得我们进行深入研究。无论如何，姜夔的形象在历史文化领域一直起着正能量的作用，他的爱国人文精神有着独特面貌。南宋时代的姜夔，以一介布衣的音乐家、词家、诗人与书法家身份，将中国古代文人的忧患意识和文化艺术的独特创造提升到一个特定的历史高度。

新中国成立以后，学术界有了马克思主义“历史唯物论”和“辩证唯物论”的理论武器，按理说，历史研究应该有一个崭新面貌，对历史人物的评价也应当更加全面、正确和深入。让人费解的是，对姜夔的评价却颠覆了历史的传统共识。音乐史学界笔下的姜夔，至少被戴上了三顶“桂冠”：其一曰“依附于统治阶级”，其二曰“离开了人民大众”，其三曰“逃避现实斗争”。这是足以使历史人物声誉扫地的政治语境。统治阶级就是封建阶级、剥削阶级，应该扔进历史垃圾堆使之遗臭万年。姜夔作为“一生过着依附于封建阶级的寄生生涯”的人，难逃厄运，但是，历史的真相果然如此么？前文已有论述，今人的评价与历史之真实已相去十万八千里。人民是创造历史的动力，也是新社会的主人，离开人民大众的人，必然是不关心劳动人民疾苦乃至和人民相对立的人。姜夔作为一名词家和诗人，像历史上所有诗人

---

〔16〕［清］宋翔凤：《乐府余论》，同注〔3〕，第144页。

〔17〕［清］陈廷焯：《白雨斋词话》，同注〔3〕，第148页。

一样，主要以形象思维的创造来表现时代特征。“春种一粒粟，秋收万颗子。四海无闲田，农夫犹饿死。”唐代李绅的《悯农二首》固然是关心农民疾苦之佳作，但我们总不能要求历史上所有诗人都写这样的诗篇吧，何况姜夔并未脱离人民大众。姜夔在《霓裳中序第一》“词序”中说：“丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠神之曲，曰《黄帝盐》《苏合香》；又于乐工故书中得商调《霓裳曲》十八阕，皆虚谱无词……予不暇尽作，作中序一阕传于世。予方羁游，感此古音，不自知词之怨抑也。”姜夔在封建社会中能够深入到民间采风，在乐工故纸堆中发现了一批古代曲谱，尤其《霓裳中序第一》被学界认为反映了唐代《霓裳羽衣曲》一阕之原貌，这应是姜夔对保存传统古乐做出的千古伟业，古代极少有音乐家深入民间达到如此程度。姜夔在《醉吟商小品》“词序”中说：“石湖老人谓予云：琵琶有四曲，今不传矣，曰《濩索》（一曰《濩弦梁州》）、《转关》、《绿腰》，《醉吟商・胡渭州》历弦《薄媚》也，予每念之。辛亥之夏，予谒杨廷秀丈于金陵邸中，遇琵琶工解作《醉吟商・胡渭州》，因求得品弦法译成此谱，实双声耳。”姜夔对民间音乐的冀求可谓虚怀若谷，求之若渴；他向民间乐工虚心求教，事之如师。他的自度曲所以音节闲雅，格调清新，和他认真学习民间音乐密不可分。对于一位在南宋享有盛誉的音乐家来说，我们还要姜夔怎样努力才算不离开人民大众呢？至于逃避现实的罪名，恐怕更多的是我们学术思维方式所造成。长期以来，一种简单化、极端化思维影响着史学研究：非此即彼，无调和余地。在南宋时代，辛弃疾、岳飞等抗金英雄是正面人物，秦桧主张媾和、杀害岳飞是反面人物。在史学研究中，姜夔由于所谓“浪迹江湖”（广泛的社会阅历以及和爱国将领与诗人交往）和“寄人篱下”（接受范成大与张鉴资助）被扣上“逃避现实”的骂名。事实上，姜夔一生都能够面对现实。只是他的前、后半生对待现实由牢骚态度而走向更自觉的行为而已。姜夔一生取得多方面的艺术成就正是他能够积极面对现实的结果。总之，评价姜夔的人文精神，到底是姜夔走错了人生道路，还是我们的史学观念出现了问题？值得加以认真思考。“阶级分析”之一叶障目，导致了今人不及古人的学术倒退现象。

姜夔一生经历南宋高宗、孝宗、光宗、宁宗四个朝代，正是金宋媾和，南宋小朝廷偏安一隅，将徽、钦二帝被金人俘虏的国耻抛于九霄云外，在短暂安定繁华中过着醉生梦死的生活。在上层社会和统治阶级相抗衡的爱国将领辛弃疾、陆游为代表的主战派以大量诗词表达爱国热情，赢得朝野的广泛支持与同情。姜夔则以另一种诗词风格寄慨时事，沉郁忠厚、含蓄不露，同样表达了对国事日非的愤慨与抨击，爱国精神和辛弃疾、陆游有着殊途同归之一致性。他的大量音乐诗词作品已经做出充分证明。诗人与诗风的不同个性正是中国文坛与乐坛值得提倡的多元文化格局，姜夔则恰恰以讲究音律、隽永委婉的词风为我国古代音乐文化之多元化发展做出了极为重要的贡献。

作为南宋的音乐家，姜夔用三种记谱法记写了三类音乐作品：以宋俗字谱记写词调歌曲 17 首，其中有《扬州慢》《杏花天影》等自度曲 14 首，古曲《醉吟商小品》《霓裳中序第一》2 首，范成大制谱、姜夔填词《玉梅令》1 首；以律吕字谱记写《越九歌》10 首；以减字谱记写琴曲《古怨》1 首，共计 28 首。因此，姜夔不仅对保存古代多种记谱法做出了重要贡献，为我们全面研究姜夔的音乐作品提供了异常丰富的资料，再加上未入乐和不入乐诗词作品以及《圣宋铙歌鼓吹曲》14 首，他的作品数量极为可观。总之，姜夔不但是南宋爱国词人与音乐家，也是中国古代音乐史上唯一一位保存了多种唐宋音乐文本的作曲家。作为 800 年前中国音乐家所取得的艺术成就，在国际范围内也屈指可数，即便列入“世界名人”之列亦毫无愧色。但是，由于史学观念长期滞后，学术界纠缠于姜夔意识形态的阶级属性，阻碍了我们对姜夔的人文精神及其在中国文化史上的地位进行更为深入研究。今天，是应当进行历史反思与重新认识的时候了。否则，后人也会对我们研究历史的观念、方法与结论给予毫不留情的历史批判。

打着马克思主义旗号的“阶级分析论”和“唯成分论”是一种伪理论，也是一股以政治封杀学术的时代思潮，曾经主宰中国文化界的各个领域，即便著名哲学家、历史学家亦难以挣脱其桎梏。中国社会改革开放后，音乐史学观念发生了重大变化。但是，意识形态是一种潜移默化的存在物，它既不会主动地退出历史舞台，在特定气候下也有可能死灰复燃。因此，对姜夔一生的爱国理念和人文精神做一次学术梳理，给予恰当的历史定位，或许有助于荡涤曾经横行一时的时代污垢。

（原载《音乐艺术》2014 年第 2 期）

华枝春满　天心月圆

——李叔同的音乐、艺术与宗教人生

长亭外，古道边，
芳草碧连天。
晚风拂柳笛声残，
夕阳山外山。
天之涯，地之角，
知交半零落。
一瓢浊酒尽余欢，
今宵别梦寒。

这首题为《送别》的乐歌，仿佛凝固着20世纪初叶新式学堂在华夏大地上像雨后春笋涌现时，同学毕业、依依惜别的画面。一幅夕阳映照下，长亭别离，浊酒消愁，分道扬镳，难言凄凉的情景，镌刻在时代遽变的中国知识分子脑海中。世道沧桑，中西冲突，新旧交替，文化质变，似乎都浓缩在这首百听不厌的短小歌曲之中。曲调来自大洋彼岸美国作曲家P.奥特威（1824—1880）的创作歌曲《梦见家和母亲》，又经过日本音乐家犬童信藏（1879—1943）加工改编，取消所有装饰音，填词为《旅愁》一曲，风行岛国。中国近代一位名人填写歌词后，演变为《送别》，民国时期在知识阶层中广为传唱。1982年，导演吴贻弓根据林海音纪事小说《城南旧事》改编拍摄同名电影中用做背景音乐后，立即打开人们怀旧的记忆闸门，风靡南北。《送别》歌词具有古诗韵味，词曲结合天衣无缝，旋律流畅，感情真挚，意境隽永，成为一首历史经典名作。歌词撰写者，即精通诗词、音乐、绘画、戏剧、书法、篆刻，后来剃度出家、皈依佛门，成为佛学大师的李叔同。

20世纪中国的知识分子，像李叔同这样才气横溢，成就非凡，在艺术、教育、宗

教领域都做出令人敬仰业绩的人，可谓凤毛麟角。他的人生始终充满着否定之否定的自我之变。我们不妨循着他的足迹，探求他一生行程所走过少年风流倜傥、中年为人师表、晚年天心月圆的人生“三部曲”。

少年时代　风流倜傥

李叔同（1880—1942），幼名成蹊，学名文涛，字息霜，又字叔同，名号有晚晴老人、二一老人等200余个。出家后法名演音，字弘一。出生于天津，祖辈在沽经营盐业和银行业。父李世珍，清朝进士，平生精研王阳明之学，旁及禅宗。李叔同出生时，父亲68岁，母亲王氏祖籍浙江平湖，仅20余岁。他自幼聪慧好学，5岁亡父，母子相依为命，从母亲习诵名诗格言；六七岁时，在仲兄文熙督教下攻读《文选》，琅琅成诵；10岁读《孟子》和《古文观止》；11岁读“四书”；14岁临摹篆帖，习小楷；十六七岁时，喜读唐五代诗词，尤爱王维诗作。家境优裕，却无纨绔子弟习气，从天津艺林名士游，饱读经史子集，对诗词、文章、书法、篆刻均有造诣。在父亲停灵期间，请和尚超度时不绝于耳的诵经佛声和陪早寡的侄媳念《大悲咒》《往生咒》等经文，他都能熟记于心，那时只有八九岁年纪，对他后来循隐佛门或有一定因果影响。

李叔同19岁时，正值戊戌变法失败的1898年，康有为、梁启超曾到天津避难。他自刻一闲章“南海康君是吾师”，反映了他对康有为的景仰之心与爱国之情。次年，奉母携眷赴上海，加入名人雅士组织的“城南文社”，和新学界领袖人物许幻园来往密切，所作诗文，被称“冠绝一时”。1901年考入南洋公学，师从蔡元培，为经济特科高才生。由于国事日非，外患内忧，报国之情无以发泄，亦以诗酒声色自娱，与坤伶杨翠喜、歌郎金娃娃、名妓朱慧百、李苹香、谢秋云、高翠娥等过从甚密，以诗画艺事交往。1902年七夕时，过名妓谢秋云妆阁，赋诗以谢：“风风雨雨忆前尘，悔煞欢场色相因。十日黄花愁见影，一弯眉目懒窥人。冰蚕丝尽心先死，故国天寒梦不春。眼界大千皆泪海，为谁惆怅为谁颦。”与名妓留下数量不等的交往诗文。1904年，和许幻园、黄炎培等一起参加提倡尚武精神、宣传移风易俗的“沪学会”活动，反映了少年李叔同在世事煎熬中的复杂心态。

1905年3月，母亲病逝。时年秋，他赴日本留学。临行前，填《金缕曲》一词：“披发佯狂走。莽天涯，暮鸦啼彻，几株衰柳。破碎河山谁收拾，零落西风依旧。便惹得离人消瘦。行矣临流重太息，说相思刻骨双红豆。　愁黯黯，浓于酒。漾情不断淞波溜。恨年年絮飘萍泊。遮难回首。二十文章惊海内，毕竟空谈何有？听匣底，苍龙狂吼。长夜凄风眠不得，度群生那惜心肝剖。是祖国，忍孤负。”以深厚诗词功力抒发了拳拳报国之心及东渡岛国的惆怅思绪。1906年10月，入东京美术

学校学习西洋绘画，同时，兼学钢琴与作曲理论。20世纪初叶，日本明治维新后社会文化氛围较之清朝末期的中国有着开放与封闭的天壤之别，此时，李叔同的艺术才华在新环境中释放出巨大能量，在中国近代艺术史上创造了多项开风气之先的记录。

1906年正月，李叔同独力创办《音乐小杂志》，开创了我国近代音乐刊物出版之先河。正月三日作序，十五日在日本印刷，二十日在上海发行。《音乐小杂志》内容丰富，设计新颖，图文并茂，令人耳目一新。木炭画《乐圣比独芬像》为作者亲绘，也是中国最早发表的贝多芬像。“序”文洋洋洒洒，光彩四溢，高度赞美了音乐的社会作用：“迄于今兹，发达益烈。云滃水涌，一泻千里，欧美风靡，亚东景从。盖琢磨道德，促社会之健全，陶冶性情，感精神之粹美，效用之力，宁有极欤？”表达了创办刊物的宗旨。“暝想前尘，辄为怅惘。旅楼一角，长夜如年，援笔未终，灯昏欲泣。”结语反映了作者思恋祖国、家乡的孤独、抑郁之情。这是我国20世纪初期在“西学东渐”时代潮流中一篇用文言文写作的音乐文献佳作。《昨非录》则是反思性短文，文前云：“此余忏悔作也。吾国乐界方黑闇。与余同病者，当犹有人。拉杂录入，愿商榷焉。”文中有：“宁可生，不可滑。生可以练，滑最难医。”“去年余从友人之请，编《国学唱歌集》，迄今思之，实为第一疚心之事。前已函嘱友人，毋再发售。并毁板以谢吾过。”乃是作者的人生感悟和对自己从事音乐实践经验教训的反思，体现了光明磊落的胸怀。另有木版画两帧，词章五阕。乐歌有《我的国》《隋堤柳》《春郊赛跑》三首，均为五线谱刊印。《乐典》一文是介绍日本音乐家田村虎藏乐理著作文章。“征求沈叔逵氏肖像”启事云：“沈氏为吾国音乐界开幕第一人，久为海内所钦仰。今拟将沈氏肖像登入本杂志。”对沈心工在我国音乐文化转型时期的贡献作了高度评价。该刊原拟“期年二册，春秋刊印”，未料一期而终。《音乐小杂志》反映了20世纪初叶我国创始音乐期刊的浅易简约、琳琅满目风貌。

《音乐小杂志》在国内原湮没无闻。刘质平之子刘雪阳于1984年4月函告山东艺术学院孙继南教授，谓日本实藤惠秀著《中国人留学日本史》（谭汝谦、林启彦译）中有《音乐小杂志》信息，孙继南随即给香港中文大学历史系谭汝谦先生去信，并与实藤惠秀教授取得联系。实藤惠秀告知该杂志在京都大学图书馆收藏。9月上旬，收到实藤委托京都大学清水茂教授寄出的复印件。自此，在漂泊异乡80年后，《音乐小杂志》经历一波三折，终于回返故土。〔1〕

《国学唱歌集》1905年6月由上海中新书局国学会出版，歌集收录21首歌曲。前15首采用《诗经》《楚辞》以及其他古诗词为歌词，有《葛藟》《繁霜》《黄鸟》《无衣》

---

〔1〕 孙继南：《李叔同——弘一大师音乐行止暨研究史料编年（1884—2010）》，载《天籁》，2011年第1期。

《离骚》《山鬼》《行路难》《隋宫》《扬鞭》《秋感》《菩萨蛮》《蝶恋花》《喝火令》《柳叶儿》《武陵花》等，后6首为“杂歌十章”，如《哀祖国》《爱》《婚姻祝辞》等。在“序”中作者云：“上泝古毛诗，下逮崑山曲，靡不鰓理而会粹之。或谱以新声，或仍其古调，颜曰《国乐歌唱集》。”20世纪初叶，正是学堂乐歌蓬勃兴起之时，沈心工《学校唱歌集》、曾志忞《教育唱歌集》、辛汉《唱歌教科书》均出版于1904年，《国学唱歌集》则以传统旧学之“古义微言”独具一格，然在《昨非录》中作者自己予以否定，反映了李叔同到日本后在急遽时代潮流中乐歌审美观念的一次转变。

李叔同在中国话剧界、美术界均有开创性地位。在日本时即和曾孝谷成立我国第一个话剧团体“春柳社”，加入者有欧阳予倩、陆镜若、马绛士等人。1907年春，在东京演出话剧《茶花女》，扮演女主角玛格丽特，誉满东瀛。还在《黑奴吁天录》中扮演爱美柳夫人。李叔同早于1901年即在上海客串京剧，演出《黄天霸》以及在《虫八蜡庙》中扮演褚彪，对中国传统戏曲和新式戏剧均有广泛兴趣与深厚造诣。他在日本时又专攻西洋绘画，1906年所作油画《出浴》和炭笔画《少女》，笔触之新潮、大胆，在中国绘画界也开风气之先。归国后，1913年在浙江两级师范学校任教时即开设男模特儿裸体写生课。美术大师刘海粟1914年3月在上海美术专科学校开设裸体女模特儿写生课曾引发轩然大波，被斥为“艺术叛徒，教育蟊贼”。李叔同则是我国近代开设裸体模特儿写生课之第一人。因此，少年时代李叔同，可谓风流倜傥，独树一帜，诗词、音乐、戏剧、绘画、书法、篆刻，靡不精通，在中国由封建社会向共和政体转型过程中，成为将古今文化、中西艺术集于一身的文艺通才。在文化艺术领域贯通之广博，成就之卓越，近代中国，无出其右者。

李叔同18岁在天津时，奉母命与俞氏结婚，生有二子（长子名准，次子名端，俞氏于1922年病故）。在日本时娶一日籍夫人，偕同回国，居于上海。1918年李叔同皈依佛门后，遣日姬东返，此系后话。1911年3月，李叔同在东京美术学校毕业后回国，开始登上“为人师表”的庄重杏坛，人生历程有了一个几近脱胎换骨的自我之变。

中年时代　为人师表

李叔同回国后先在天津工业专门学校任教，继而执教于直隶模范工业学堂，任图画教员。1912年春，离开天津，赴上海城东女学，任音乐教习。同年秋，赴杭州，任教于浙江两级师范学校（该校创建于1908年，初名“浙江两级师范学堂”；1912年，民国政府教育部规定“从前各项学堂均改称学校”，改名“浙江两级师范学校”；1913年又改“浙江省立第一师范”）。校长经亨颐为新文化运动先驱者之一，十分

重视艺术教育。1912年秋增设“图音手工专修科”，聘请李叔同为该科音乐、美术主任教师。1915年9月，南京高等师范学校（原创建于1902年的“两江优级师范学堂”，1906年特设“图画手工课”，为我国近代最早的官办艺术师范学校）设“音乐图画课”，应校长江谦之聘，李叔同为该校图画、音乐兼职教员，每月两校各执教半月，从此往返于宁、杭两地。他在教育岗位工作6年，为艺术师范教育培养了一批开拓型人才，也为美育实施在中国开辟了一个崭新天地。

丰子恺曾著文描绘李叔同先生上课的情景：“看见李先生的高高的瘦削的上半身穿着整洁的黑布马褂，露在讲桌上，宽广得可以走马的前额，细长的凤眼，隆正的鼻梁，形成威严的表情。这副相貌，用‘温而厉’三个字来描写，大概差不多了。讲桌上放着点名簿、讲义，以及他的教课笔记簿、粉笔。钢琴衣解开着，琴盖开着，谱表摆着，琴头上又放着一只时表，闪闪的金光直射到我们眼中。黑板（是上下两块可以推动的）上早已清楚地写好本课内所应写的东西。在这样布置的讲台上，李先生端坐着。坐到上课铃响出，他站起身来，深深地一鞠躬，课就开始了。这样地上课，空气严肃得很。……那时的学校，首重的是所谓‘英、国、算’，即英文、国文和算学。在别的学校里，这三门功课的教师最有权威；而在我们这师范学校里，音乐教师最有权威，因为他是李叔同先生的原故。”〔2〕描绘了100年前一位中国音乐教师的庄重形象。丰子恺还说：“李先生一生的最大特点是‘认真’。他对于一件事，不做则已，要做就非做得彻底不可。”〔3〕在日本时，李叔同作为一位艺术家，西服革履，风度翩翩，是彻底自由的艺术家；回中国后，作为一名教师，黑色马褂，布衣布鞋，成为一个彻底严肃的教师，前后判若两人，体现了他一生做任何事情都将“认真”做到极致的态度。

中年时代的李叔同，对中国文化最大贡献是编创了一批经典的传世乐歌和培育了对近代中国艺术师范教育发展起到了重大推动作用的几位高足——吴梦非、刘质平和丰子恺。

百年前的中国，尚未有作曲家诞生。诚如梁启超所云：“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万不可阙者。举国无一人能谱新乐，实社会之羞也。”〔4〕学堂乐歌的制作方式主要是依谱填词，即采用日本或欧美曲调填入歌词用于歌唱，也有少量以我国传统曲调填词的乐歌，更少量的是编创者作词谱曲形式，称“自制曲”或“自度曲”，属于中国音乐创作的早期形式。孙继南教授认为：

---

〔2〕　丰子恺：《怀李叔同先生》，载《李叔同——弘一法师》，天津古籍出版社，1988，第258—259页。

〔3〕　同上，第260页。

〔4〕　梁启超：《饮冰室诗话》九七，舒芜校点，文学出版社，1959，第77页。

“李叔同编创乐歌方式大体可分为：作词作曲（如《春游》），选曲作词（如《送别》），选曲配词（如李白《清平调》），作曲（如江易园作词、李叔同作曲《南京高等师范学校校歌》）和作词（如李叔同《清凉歌集》）五类。”[5]同时，他的乐歌编创和他的人生一样，大致也可分为早、中、晚三个阶段。少年阶段以《国学唱歌集》和《音乐小杂志》的乐歌为代表；中年阶段以从事教育生涯编创的乐歌为代表；晚年阶段以出家后所写歌词《清凉歌集》为代表。三个阶段中，以反映学校题材和学生情感的乐歌流传最为广泛，这些乐歌多采用借景抒情手法，既有诗情画意景色描绘，又有个人感情浓郁抒发，旋律优美，风格典雅，为社会广为传唱。如《送别》《忆儿时》《采莲》《伤春》《秋夜》《悲秋》《西湖》《落花》《大中华》等，都是他这一时期编创乐歌的经典作品，歌词即反映了作者深厚的诗词修养和关爱学生的人文精神：

> 《悲秋》：西风乍起黄叶飘，日夕疏林杪。花事匆匆，梦影迢迢，零落凭谁吊。镜里朱颜，愁边白发，光阴暗催人老。纵有千金，纵有千金，千金难买年少。
>
> 《忆儿时》：春去秋来，岁月如流，游子伤飘泊。回忆儿时，家居嬉戏，光景宛如昨。茅屋三椽，老梅一树，树底迷藏捉。高枝啼鸟，小川游鱼，曾把闲情托。儿时欢乐，斯乐不可作。儿时欢乐，斯乐不可作。

李叔同作曲的乐歌有《春游》《留别》《早秋》《浙江第一师范学校校歌》等作品，属于我国早期音乐创作范畴，其中刊载在《白阳》上的《春游》为我国最早的三声部合唱作品，旋律清新优美，和声简约丰满，也是近代第一首多声部合唱，被选入“20世纪华人音乐经典入选作品”。

《白阳》是李叔同于1913年5月以“浙师校友会”名义编辑出版的杂志，该刊封面及文字编辑均由李叔同亲自设计、书写并付之石印。书法精美，行文流畅。不妨视为《音乐小杂志》姊妹篇，这是李叔同自编音乐杂志之“双璧”。“白阳诞生词”云：“技进于道，文以立言。悟灵感物，含思倾妍。水流无影，华落如湮。掇拾群芳，商量一编。维癸丑之暮春，是为《白阳》诞生之年。”言简意赅，文辞华美。“文库”重刊《音乐小杂志》“序”全文，命之“音乐序”，可知作者对此文之钟爱。“音乐篇”有《西洋器乐种类概说》一文；“曲集”有《春游》一曲，另有“印稿”“画稿”等内容，琳琅满目，美不胜收，刊物反映了作者投身艺术教育事业焕发出的青春活力。

李叔同教育生涯中培育的高足，卓越建树者有吴梦非（艺术教育）、刘质平（音乐）和丰子恺（美术）等，师生之间有着许多感人的交往事迹。

---

[5] 孙继南：《李叔同歌曲艺术的继承与发扬》，载《音乐研究》，2000年第1期。

吴梦非（1893—1979）　浙江东阳县人。1908年小学毕业后考进浙江两级师范学堂初级师范，1912年考入该校新设“图画手工专科”，师从李叔同学习练耳、视唱、合唱、钢琴等课程。1919年，与刘质平、丰子恺自筹资金创办私立上海专科师范学校，吴梦非任校长，并发起成立“中华美育会”。1920年4月出版会刊《美育》，首期封面由李叔同题签。1923年，学校改名“上海艺术师范学校”，一年后又扩建为“上海艺术师范大学”。该校创建五年毕业生遍及全国17个省区，在社会上产生较大影响者有钱君匋、邱望湘、陈啸空、沈秉廉、萧而化、唐学詠、何笑明（铭）、徐希一等，对近代中国艺术师范之建设与发展做出了重要贡献。抗战期间，吴梦非在杭州的家宅为炮火焚毁，珍藏多年李叔同字画、文稿等皆被付诸一炬。晚年双目失明。1979年病逝于上海。[6]

刘质平（1894—1978）　出生于浙江海宁。1912年夏考入浙江两级师范学校，同年秋，李叔同到该校任教，对刘质平格外关照，利用业余时间为他辅导和声学与作曲法。1916年秋，刘质平肄业，东渡日本，入东京音乐学校专修音乐理论和钢琴，因经济困难，李叔同拟从每月薪水中匀出20银圆资助他。1918年3月书云：“君所需至毕业为止之学费，约日金千余圆。顷已设法借华金千元，以供此费。余虽修道念切，然决不忍置君事于度外。”[7]爱徒之情，感人至深。刘质平得知李叔同执意出家修道，即提前结束学业归国，一边在上海城东女学、南通伶工学社等校任教，一边供奉弘一法师衣食物品。抗战爆发后，刘质平舍弃家中所有财物，唯携带弘一大师墨宝精品流浪浙东一带，乃至以小贩和砍柴为生，隐姓埋名，藏匿深山。弘一大师圆寂时，曾书遗偈与之告别。新中国成立后，刘质平先后在山东师范学院、山东艺术学院任教。“文革”中，他视之为生命、相随数十年的弘一大师墨宝在全部抄走后竟如千年古莲一样完整无损保存下来，实为人间奇迹！浙江古籍出版社新近出版的《弘一大师墨迹》[8]一书多有刘质平保存之珍品。1971年，刘质平退休回上海，自己体弱多病，却以每月退休金之半数购药济世，分赠患者，直至1978年病逝。[9]

丰子恺（1898—1975）　浙江崇德县石门湾人。1914年考入浙江省立第一师范学校。李叔同是最早发现他绘画才能的恩师。丰子恺成为名家后，弘一大师50岁（1929）时，绘《护生画集》50幅祝寿，大师书写题词。1939年敬绘《续护生画集》

---

[6] 刘立新：《近代艺术教育的拓荒者——音乐教育家吴梦非》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社，1994，第227—237页。

[7] 《弘一大师全集》(八，杂著卷、书信卷)，福建人民出版社，1992，第96页。

[8] 温州博物馆、平湖李叔同纪念馆编：《弘一大师墨迹》，浙江古籍出版社，2010。

[9] 孙继南：《弘一大师与刘质平的因缘》，载陈慧剑主编《弘一大师有关人物论文集》，台北弘一大师纪念学会印行，1998，第141—167页。

60 幅为大师 60 岁祝寿，大师仍书写题词。1940 年《续护生画集》出版后，弘一大师致函云："朽人七十岁时，请仁者作《护生画》第三集，共七十幅；八十岁时，作第四集，共八十幅；九十岁时，作第五集，共九十幅；百岁时，作第六集，共百幅。《护生画》功德，于此圆满。"丰子恺复信："世寿所许，定当尊嘱。"弘一大师圆寂后，1950 年 70 冥寿，丰子恺绘《护生画集》第三集，共 70 幅；1960 年，完成第四集，共 80 幅，在新加坡出版并提前于 1965 年完成第五集，亦在新加坡出版；最后一集，应在 1980 年完成，由于丰子恺在"文革"浩劫中遭受迫害，不幸于 1975 年逝世，未料冥冥之中竟然在 1973 年悄悄提前七年完成第六集之 100 幅，其女丰一吟云："世寿不许，竟也实践了诺言。"《护生画集》洋洋大观，一至六集全套字画共 450 幅，1979 年 10 月由广洽法师在新加坡出版，全世界纷纷翻印。〔10〕这是中国美术史和佛教史上的一个奇迹，也是丰子恺用生命为弘一法师虔诚祝寿的历史画卷。丰子恺为弘一大师栩栩如生的造像画仿佛是一幅凝结着师生永恒缘分的供养菩萨图像。

李叔同培育了吴梦非、刘质平、丰子恺三位高足，他们三人又培育了钱君匋、邱望湘、陈啸空、唐学詠等一批优秀人才，陈啸空、邱望湘又培养了贺绿汀、吕骥、胡然、张昊等近代著名音乐家……可谓薪火相传，代代不息。夏丏尊曾评价李叔同艺术教育业绩："迄今全国为音乐教师者十九皆其薪传。"〔11〕因此，李叔同具有近代中国新式艺术教育开山鼻祖之地位。此外，国画大师潘天寿（1897—1971）于 1915 年考入浙江省立第一师范，李叔同作为启蒙教师的作用也功不可没。

李叔同在浙江省立第一师范学校时于 1915 年成立"乐石社"，被推为社长。同年加入西泠印社，和西泠印社社长吴昌硕等交往密切。作为印人，治印、赏印、论印，是他一生未曾放弃的癖好。21 岁时，曾自刊《李庐印谱》。在《李庐印谱叙》中云："不佞僻处海隅，昧道懵学，结习所在，古欢遂多。爰所藏名刻，略加排辑；复以手作，置诸编后。颜曰：《李庐印谱》。太仓一粒，无裨学业，而苦心所注，不欲自薶。"印谱中包括他少年时代在天津的刻印。李叔同一生治印数量不多，出家前将生平篆刻作品和藏印赠予西泠印社，该社为之筑"印冢"并立碑纪事："同社李君叔同将祝发入山，出其印章移诸社中。同人用昔人诗家书藏遗意，凿壁庋藏，庶与湖山并永云尔。"20 世纪 80 年代中期，从印冢中发掘出藏印共 92 钮。出家后，传世刻印有 39 钮、41 方，其中包括白文印"大慈""弘裔""胜月""大心凡夫""僧胤"五方。弘一在书信中所盖常用印章有"弘一""演音""沙门弘一"等。李叔同作为篆刻家，

---

〔10〕释慧观：《序——以法滋味益群生》，载释慧观主编《如月清凉被众物——弘一大师一三〇岁诞辰纪念文集》，弘一大师纪念学会印行，第 2—4 页。

〔11〕夏丏尊：《清凉歌集》"序"（写于 1936 年 8 月），载《弘一大师全集》（十，附录卷），第 214 页。

在近代中国同样有着一流名家的地位。[12]

晚年时代　天心月圆

人生分期只是相对性阶段划分。李叔同皈依佛门，持戒念佛，时年仅 39 岁，终其一生奉苦行僧修行，在佛学研究领域做出了不可磨灭的贡献，佛界供奉他为“重兴南山律宗第十一代世祖”，进入“无上清凉”的人生境界。因此，弘一法师的行踪——我们将其归之为李叔同的晚年时代。

佛教是佛教徒虔诚的宗教信仰。李叔同由杏坛走向佛坛，经历了一个以世俗观念或许无法理解的心灵历程。1915 年夏，李叔同曾赴日本避暑。1916 年秋，入山坐禅前，题陈师曾画荷花小幅云“一花一叶，孤芳致洁。昏波不染，成就慧业”，似有皈依之心。他在好友夏丏尊居士处见到《断食的修养方法》一文，说断食是身心“更新”的修养方法，能产生伟大的精神力量，决心一试。寒假，去虎跑寺试验断食三周，有脱胎换骨感，取老子“能婴儿乎”之意，更名李婴。1918 年春节，到虎跑定慧寺习静听法，拜了悟和尚为在家弟子，取名演音，字弘一。1918 年暑假，入大慈山虎跑寺出家。行前将一切书籍字画衣物，分赠朋友学生，并与最亲近的学生丰子恺、刘质平合影留念。同年 8 月 19 日在定慧寺剃度出家，事先未告知天津妻子及二子。日籍夫人居上海，托友资遣返日，日姬闻讯至杭州寺院求一见而不得，遂绕房啼哭而去。弘一由此循入佛门，修行佛法。[13]

佛教徒的修行，大致有受戒（佛教制度之一，皈依佛教者需受持戒律，不同教派有不同戒条，佛教徒受戒后不准破戒）、闭关（佛教徒一人或数人结伴闭居一室修禅或学经，断绝与外界一切交往，短则数月，长达三年，谓之闭关）、研律（探讨、研究佛教的各种经典）、讲经（讲解佛教的经卷、要义，传授佛法）等，弘一晚年的佛教活动行踪，主要往来于浙江和闽南两地，与泉州特别有缘，日后成为他生命的归宿地。

1918 年 9 月，弘一入灵隐寺从慧明法师受具足戒，从此成为一名“比丘”（梵语 bhikkhu，意译乞士，俗称和尚）；1919 年夏，从华德禅师学唱赞呗；1920 年 6 月，赴贝山闭关；1921 年正月，自新城贝山返杭州，居玉泉寺。3 月，居温州庆福寺闭关治律；1923 年，弘一离开掩关三载的温州，赴沪广结善缘；1924 年 5 月，至普陀山，参礼印光法师，拜师于后山法雨寺。印光法师一生最为注意惜福一事，衣食住等，皆极其简单粗劣，每日晨食仅粥一大碗，无菜。从此，弘一律己至严，操行至苦，云游

---

[12] 朱其华：《近代中国第一流印人李叔同》，载《李叔同——弘一法师》，第 233—237 页。

[13] 朱经畲：《李叔同（弘一法师）年谱》，同上，第 21—23 页。

四方，恒跣足芒鞋，孑然一担。1925年至1928年往返于温州、杭州、上海、厦门之间，治律、写经、结缘；1929年返厦门南普陀寺闽南佛学院讲学3个月；夏初至上虞白马湖由刘质平、夏丏尊、经亨颐、丰子恺等7人为弘一法师募款筑居栖息净修之处——“晚晴山房”小住，时年50；自此，不时住“晚晴山房”和白湖法界寺、金仙寺研律受戒。弘一法师对《四分律》的研究是他在佛学领域做出的最大贡献。我国佛教的律学，“旧律”有四大律，即《十诵律》《四分律》《摩诃僧祇律》和《五分律》。唐代义净留学印度回国所译的戒律《根本说一切有部律》后人称之为“新律”。弘一初出家时学的是“新律”，即《有部律》。他称赞义净博学强记，贯通律学精微，实为空前绝后的佛学大师。后来听朋友之劝，改学《四分律》。“旧律”四大律中，《十诵》《僧祇》《五分》研究者少，其注疏至今无一存，惟《四分律》独盛，注释者多。唐道宣所著《四分律行事钞》《戒本疏》《羯磨疏》，称为南山三大部，是研究《四分律》之三疏。唐道宣因久居终南山，故号“南山律宗”，佛界供他为南山律宗之祖。然至南宋时文本在佛界失传，三大部已无人过问，至清末，这些佛学著述方自日本再传中国。同时，《四分律》也是佛门中最难修的一门律学。弘一花四年时间穷研至精，1924年完成《四分律比丘戒相表记》初稿，1931年于法界寺佛前发专学南山律誓愿，由“新律家”变之而为“旧律家”。晚年又撰《南山律在家备览略篇》，这是他精心撰述的两大佛学名著。南山律学800年湮没无传，至弘一方又复兴，重传人间，故佛界供奉他为“重兴南山律宗第十一代世祖”。[14] 1928—1942年的14年间，弘一最初几年常到江浙的上海、温州、绍兴、杭州、慈谿、镇海各地云游，但自1937年5月应倓虚法师至青岛湛山寺讲律，小住几月之外，整个晚年都在闽南度过。弘一居闽南首尾已10年。在佛教养正院讲演《南闽十年之梦影》，认为“常常发大惭愧，能够晓得自己的德行欠缺，自己的修善不足”。弘一研究佛学之虔诚，自我修善之严格，有如履薄冰、如临深渊之觉悟。抗战爆发后，他对日军侵华极为愤慨，到处书写“念佛不忘救国，救国必须念佛”条幅，加跋语云“佛者，觉也。觉了真理，乃能誓舍身命，牺牲一切，勇猛精进，救护国家。是故救国必须念佛”，体现了弘一一生的爱国理念。1938年春，在泉州、惠安、厦门、漳州讲经；1939年至1940年，在永春普济寺茅蓬闭关静修，编辑律典。1941年夏初，到晋江福林寺安居讲学；1942年3月，赴灵瑞山讲经，4月，返泉州百原寺，暂住温陵养老院。是年春，郭沫若驰书请求法书，弘一为之写《寒山诗》“我心似明月，碧潭澄皎洁。无物堪比伦，教我如何说”相赠。9月，在养老院讲经时声音语气微带黯然神伤之意。10月2日身体发热。7日，叫妙莲师抵卧室写遗嘱。10日下午写“悲欣交集”四字。13日晚8时，驾鹤西行。弘一皈依佛门凡25年，自入门至圆寂，深研律宗，苦行浙闽，弘扬佛法，实践躬行，以戒为师，功

---

[14] 林子青：《弘一大师传》，载《弘一大师全集》（十・附录卷），第7页。

德圆满，经历了“华严为境，戒律为行，净土为归”的佛学心路历程。圆寂后遗骨分葬于泉州清源山弥陀巖和杭州虎跑定慧寺，佛界在两处分别为之建造灵塔。

中国佛教协会会长赵朴初在纪念弘一法师诞辰100周年时献诗镌刻于定慧寺两旁圆柱之楹联：

深悲早现茶花女　胜愿终成苦行僧
无数珍奇供世眼　一轮圆月耀天心

弘一晚年时代的音乐活动，多与佛教有关。1929年岁末，弘一至南安雪峰寺过年，太虚法师也到那里度岁。太虚作词、弘一作谱的《三宝歌》即为当时所作，作为泉州慈儿院儿童早晚礼佛时的赞歌。太虚法师还赠弘一一偈：“圣教照心，佛律严身，内外清净，菩提之因。”《三宝歌》是一首弘扬佛法的作品，现已成为佛教界广泛传唱的弘法歌曲。1931年2月，弘一写了5首歌词：《清凉》《花香》《山色》《世梦》和《观心》，分别由俞绂棠、徐希一、潘伯英、唐学詠和刘质平作曲，唐学詠还为《观心》配了四部和声，结集为《清凉歌集》，1936年10月由开明书店出版。《清凉歌集》之创意是劝勉青年学子，实际也是弘一心灵净化的折射。如《观心》中的“世间学问，义理浅，头绪多，似易而反难。出世学问，义理深，线索一，虽难而似易”，即为弘一自身的真切体会与感悟。“顿悟”是佛教中哲理认识的升华，弘一晚年终于到达“清凉，清凉，无上究竟真常”的至高境界。《清凉歌集》是将佛教深奥哲理通俗化的一部歌集，在他的音乐作品中也是唯一一部大型组歌形式的佛教题材作品，在佛教界具有开创意义。《厦门市运动大会会歌》是弘一法师于1937年5月2日应筹委会函请编撰的会歌，5月13日发表于厦门《华侨日报夕刊》，弘一法师制谱，云间倪秆尘作歌，于21日运动会开幕式上唱奏。〔15〕这首歌曲既是李叔同一生音乐作品之“绝笔”，也体现了在日军疯狂侵略中国的时代背景下，弘一提倡“念佛不忘救国”这一爱国理念的不朽时代价值。

弘一的书体独具一格，被文化界称作“佛体”书法，他在佛学活动中留下大量珍贵的书法精品：手写佛经、偈语、佛号、诗词、书信、题字等，无不成为中国书法艺术中价值连城的珍品。台北广元长老云：“在大师诸艺事中相较，成就最高的，要算是他的书法。大师的书法，乃植基于幼时，在十二三岁时，喜习说文解字，开始临摹篆帖。14岁时，力摹王獼碣《石鼓文大篆书》。闲居必习魏碑。17岁从唐敬严学篆书及刻石。20岁又与津门孟定生、姚品侯、王吟笙、姚召臣、冯玉夫、曹幼占诸戚友研

---

〔15〕孙继南：《音乐史料研究之疑、考、信——以弘一法师〈厦门市运动大会会歌〉版本考为例》，载《中国音乐学》，2013年第3期。

究金石书画。21 岁在上海组织‘书画公会’，往还书画家有常熟乌目山僧宗仰上人、张伯迟、任伯年、朱蒙庐、高邕之、袁希濂等，俱来入会。高、袁二氏为书家，与之研论书法，日夜临池不辍。此后虽留学日本，归国教书、编报乃至出家为僧，均从未间断过。”[16]论述了弘一书法成就之渊源。弘一书法在佛教界内外影响极广，1935 年春到泉州开元寺讲经时，各方求字者颇多。将赴惠安，叶青眼居士送行时说：此次泉州人士多来求字，少来求法。弘一法师笑曰：“余字即是法，居士不必过为分别。”可知他将书法视为广结佛缘方式之一。他的书法可分出家前与出家后两个时期，出家前以《李息翁临古法书》为代表作，侧重于北魏碑体，端凝雄健，墨饱笔圆，风格独特；出家后以 1926 年八月在庐山青莲寺所写《华严经十回向品初回向章》为代表作。弘一自己也认为是“生平写经写得最精工的”墨迹，由六朝参以秦篆笔意写成。太虚法师推为近数十年来僧人写经之冠。恬静冲逸，敛神藏锋，炉火纯青，韵味无穷，被誉为了不见人间烟火气的“佛体”；晚年因体弱目衰，欠缺形上之力，亦如广元法师所说：“但已是不食人间一点烟火，想求其妙处，已是无迹可寻了。”临终前致夏丏尊、刘质平同一偈语为墨迹之精品：

君子之交，其淡如水。执象而求，咫尺千里。
问余何适，廓而亡言。华枝春满，天心月圆。

弘一的宗教人生，也像他的书法一样，虽欲穷其妙，却无迹可寻。

信仰产生巨大的动力。李叔同人生不同三个阶段都做出了不凡业绩，做什么像什么，实际上是他信仰艺术、信仰教育和信仰宗教绽开的三朵灿烂之花。在任何缺失信仰，物欲横流，道德沦丧的时代，李叔同的人生信仰及其做事认真的态度都具有榜样的力量。因为，信仰和动力，始终是推动社会进步与发展的一双滚滚向前的巨轮。

（原载《莲馆弘谭》2014 年第 3 期）

---

[16] 释广元：《弘一大师的佛体书法》，载《如月清凉被众物——弘一大师一三〇岁诞辰纪念文集》，第 17—24 页。

音乐界一桩历史公案

——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨”

引　言

历史需要透明度。历史疑案往往是统治者或历史学家掩盖历史真相，或者出于时代史料意识淡薄及意识形态等方面原因而造成。在中国近代音乐界，也存在着一桩“历史公案”。这就是萧友梅在国立音乐院担任代理院长和在国立音专担任校长期间，冼星海离开国立音乐院和聂耳未被国立音专录取的事件。对此，当事者常常避而不谈，或浅言辄止；后来人往往道听途说，人云亦云。久而久之，真相为历史尘埃掩盖，事实被现实偏见歪曲。关于冼星海离开国立音乐院的事件，有学者在传记中写道：“1929 年夏他（指冼星海——引者注）因热情支持一部分外地同学反对学校当局规定暑假要加收住宿、练琴费而掀起的学潮，后被迫停学。”〔1〕在近现代音乐史教科书中，也总有这么一句：“1929 年夏，他因卷入一场自发性的学潮，被迫退学。”〔2〕矛头所向，不言自明。关于聂耳报考国立音专未被录取的事情，则更被渲染得十分离奇。1959 年海燕电影制片厂出品影片《聂耳》（于伶、孟波、郑君里编剧，郑君里、钱千里导演）中，有聂耳（赵丹扮演）报考国立音专时站在考场中心位置拉小提琴的特写镜头，考官中则有两位都戴着眼镜的“主考”，无疑影射并丑化了萧友梅和黄自。有人在文章中介绍了两种说法：“1934 年初聂耳报考国立音专的

---

〔1〕 汪毓和：《为抗战发出怒吼　为大众谱出呼声——作曲家冼星海》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社，1994，第 619 页。

〔2〕 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》，高等教育出版社，2005，第 175 页；汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第二次修订版），人民音乐出版社、华乐出版社，2002，第 260 页。

小提琴选科，主考人是法利国（Alfa）。他的演奏水平达到了录取标准，但校方因聂耳曾在明月歌剧社奏乐，认为录取了聂耳有损于国立音专的声誉，于是以演奏水平低为借口，没有录取（吕骥的说法）。另说仅仅是因为他的演奏水平不够而未录取（贺绿汀的说法）。”[3]毋庸置疑，“学校当局”和“校方”都是指的萧友梅，从而将萧友梅置于冼星海和聂耳之对立面。历史真相究竟如何？这是一个关系到历史研究如何坚持历史唯物主义原则，还历史以本来面目的是非问题。

一

关于学潮问题，自1930年2月至1937年6月在国立音专任图书、文牍事务的廖辅叔[4]是这样说的：“1929年暑假，不回家乡的学生照旧留住学校。暑假时间长达两个月以上。宿舍是租用的房屋，房租、水电等依学校经费的比例算还不能不算是一笔可观的数目。所以学校决定暑假留校学生每人交纳8元杂费。依照当时的物价来计算，8元钱不能算是一个小数目。有些穷学生认为这是不轻的负担，请求学校考虑学生的经济情况酌量予以减免。这样的事情本来通过协商是不难解决的。不幸是有人希望事情闹大，借以改变学校的局面。恰巧这个时候南京政府公布了《专科学校组织法》，音乐院即将因此降格为音乐专科学校……音乐院的师生情绪波动，本来就要插手学潮的人认为这是促使学潮张大声势的好机会，于是提出组织护校会，鼓动学生去南京请愿。……学潮越闹越大，越来越僵，僵到学校锁琴房，断水电，真是到了剑拔弩张的地步。”“南京教育部……派出一个改组委员会，处理改组与学潮问题。改组的结果是国立音乐院改为国立音乐专科学校……对于原音乐院学生的处理办法是，一律凭收到新发的通知书来办理入学手续。闹事的重要份子没有收到通知书，即被取消了入学资格。插手学潮的某些教师没有收到新聘书，即等于解聘。”[5]作者还说：“平心而论，这次风潮的起因纯属经济问题，并

---

[3] 向延生：《中华人民共和国国歌的作曲者——作曲家聂耳》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，第228页。

[4] 廖辅叔(1907.9.24—2002.4.18.)，原名廖尚棐，广东惠州人。1928年冬，随其兄青主在上海开办×书店。1930年应萧友梅之邀，先后担任国立音专图书馆和文牍工作，并撰写歌词，如《西风的话》(黄自曲)、《静境》(江定仙曲)、《回忆》(陈田鹤曲)等。抗战开始后回广州、桂林等地工作。1945年任国立音乐院(南京)幼年班教师。新中国成立后，先后任中央音乐学院研究所翻译组组长、教授、博士生导师。著有《中国古代音乐简史》、《萧友梅传》、《乐苑谈往》[廖辅叔文集]等。

[5] 廖辅叔：《萧友梅传》，浙江美术学院出版社，1993，第36—37页。

没有政治性质”[6]，对学潮起因、经过与性质等问题作了概括性的介绍。

学潮发起人洪潘[7]在1985年对学潮事件作了较为详细的回忆。文章尽管不可避免地带有主观性偏见，但是留下了十分珍贵的资料(以下引文与归纳均出自该文[8]——引者注)。文章说：一、学潮的起因是“要求凡是留宿学校的同学，要交纳住宿和练琴等费用”。二、参加学潮的同学，有洪潘、蒋风之、陈振铎、冼星海、李俊昌、张立宋、魏沃、刘蔚樵、唐畹秋(女)、萧景樱(女)、熊乐忱、王筒香(女)、陈学慧(女)、张恩袭(张曙)、段时叙(女)等十数人。洪潘说：“写封信给萧友梅，叫他走！”由张立宋执笔起草。“这封反对萧友梅的信就送到院长室，至此学潮就闹起来了。”三、同情和支持学潮事件的老师有教钢琴的王瑞娴[9]和教法文的方于(文中写“姓方，名字记不清了”)。向延生则著文指出：“在想趁机取萧友梅而代之的音乐院事务主任李恩科[10]、钢琴教师王瑞娴的支持下，学生代表二次去南京教育部请愿。”[11](第一次赴南京教育部请愿的学生代表为熊乐忱、蒋风之和李俊昌——引者注。)四、在闹学潮当中，洪潘和张立宋作为第二次学生请愿代表，“去南京教育部请愿、谈判，我记得当时是高等教育司司长黄建中接见的，但没有能解决什么问题。什么原因呢？其中有这样两个因素。一是当时教育部曾派人来学校调查闹学潮的情况，调查人叫谢树英，她是萧友梅在法国时的同学，调查中曾帮了萧友梅的

---

[6] 廖辅叔：《我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生》，载廖崇向编《乐苑谈往》[廖辅叔文集]，华乐出版社，1996，第19页。

[7] 洪潘(1909—2004)，祖籍福建泉州，出生于马来西亚吉打埠。1926年到上海立达学园师从丰子恺等学习音乐。1927年考入国立音乐院。1931年考入国立中央大学音乐系。1935年毕业后被选派赴奥地利考察军乐、学习指挥与小号吹奏。1941年6月获维也纳音乐学院甲等毕业文凭回重庆。1942年7月，担任国民党军乐学校教育长(蒋介石任校长)。1945年组建一支120人的军乐团并担任指挥、团长。1946年被授少将军衔。新中国成立后，曾在华东军政大学、中国人民解放军军乐团、南京艺术学院等单位任职。见陈建华《鲜为人知的音乐史料》，载《音乐周报》，1989年2月10日第2版。据报导，洪潘于2004年1月18日在南京艺术学院逝世。

[8] 洪潘：《关于上海国立音乐院学潮问题及其他》(赵后起整理)，载《艺苑·音乐版》，1985年第2期，第86—90页。

[9] 王瑞娴，生卒年不详。广东人。早年毕业于上海中西女塾。后赴美留学。肄业于新英格兰音乐学院。1927年国立音乐院成立后，任钢琴讲师。1929年学潮后解聘。曾任国立东南大学、上海光华大学教授。1934年5月，被聘为教育部音乐教育委员会委员。1947年迁居美国，任波士顿新英格兰音乐学院教授。丈夫为教育家董任坚(J. C. S. Tung)，女儿为著名钢琴家董光光。

[10] 李恩科，生卒年不详。天津人。获美国密西根大学学士学位、哥伦比亚大学硕士学位，后毕业于纽约音乐大学。1927年国立音乐院成立时任讲师兼事务主任，教授英语和钢琴。1929年学潮后解聘。曾任上海美术专科学校音乐系主任、大夏大学教授。

[11] 向延生：《中国近代音乐教育的宗师——音乐教育家萧友梅》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，第100页。

忙。二是当时教育部部长王世杰(当时教育部长为蒋梦麟而非王世杰[12]——作者注)是萧友梅的妹夫。有这两层关系,当然学潮想取得上面的支持,取得胜利,就不可能了。”五、学潮分两个阶段。“第一个阶段,是围绕经济问题展开,反对当时校方对贫穷学生所采取的无理做法。……第二个阶段,是护院,反对‘改专’。所谓‘改专’就是要把国立音乐院改为上海国立音乐专科学校。实际上是当时教育部以‘改专’为名,开除上述十几个人。这也就是上海国立音乐院变为上海国立音专的由来。”六、将学潮的责任归咎于萧友梅,认为萧友梅是“典型的资产阶级音乐教育家”。“当时萧友梅的思想是很明确的,那就是:你有钱就来学音乐,没有钱就不要来学音乐。”“所以当萧友梅这样讲了以后,再加上学校当局采取了一些强硬的做法,如强行封锁钢琴,停水、停电等,就更引起了大家的公愤,矛盾也愈来愈激烈和公开化,不少同学聚集在一起,对此议论纷纷,表示出一种极为不满的情绪和抗议,一场学潮的浪潮开始酝酿起来了。”七、学潮中同学分为“贫穷的学生”和“有钱的学生”两派。劳景贤、古宪嘉则是属于“有钱的一派”,他们反对闹学潮。有一次古宪嘉跑到洪潘宿舍里,气势汹汹地责问洪潘:“你为什么要发起这件事情?”差一点打了起来。八、学潮以学校改名为“国立音乐专科学校”和“学潮之后有不少同学被校方开除(当时采取的办法是限期转学离校),如冼星海、张立宋、陈振铎、蒋风之、刘蔚樵、李俊昌、段时叙、唐畹秋、萧景樱、魏沃、熊乐忱、张恩袭(张曙)等”而宣告结束。这是目前所见当年亲自参加学潮者所口述的一篇很有史料价值的回忆性资料。

“史料”和“史实”之间,常常会产生难以弥合的“裂痕”,欲求得两者之统一,需要科学考证和逻辑判断这样一个细致复杂的研究过程,有时往往也难于做出完全合乎历史事实真相的结论。关于国立音乐院学潮问题,在时间、地点、起因、性质、是非、后果诸要素中,有几点是明确的。如1929年暑假开始时因经济问题(外地留校学生每人需交纳8元杂费)而引发了一起学潮;参加学潮的同学也大致如洪潘所说有冼星海等10余人;结果则以这些人多数离开学校和“国立音乐院”改制为“国立音乐专科学校”而告终。其中的学潮性质、是非问题,尤其是涉及萧友梅在学潮中的责任以及和冼星海关系等敏感性问题,构成了历史研究的焦点。

国立音乐院(包括后来的国立音专)始终是在时局动荡、经常搬迁和经费拮据条件下办学的,这是众所周知的事实。1927年国立音乐院成立时,租赁校舍在上海陶

---

[12] 蒋梦麟于1928年10月3日任大学院院长,同年10月24日改制,称教育部部长;1930年12月4日,由高鲁继任,但未到任;1930年12月6日,由蒋中正兼理部长职务;1931年12月30日由朱家骅任教育部长;1932年12月28日由翁文灏任部长;1933年4月21日由王世杰任部长。见教育大辞典编纂委员会编《教育大辞典》(第10卷,中国近现代教育史),上海教育出版社,1991,第433页。

尔斐斯路（今南昌路东段）56号（学生住宿自行解决）；1928年2月，校址迁至霞飞路（今淮海中路）1090—1092号两处房屋；8月，再迁至毕勋路（今汾阳路）19号，并在辣斐德路（今复兴中路）1325号桃园村另租赁房屋六所，分设男女生宿舍，这是国立音乐院第三次迁址；1931年8月，毕勋路校舍由业主收回，学校再迁至辣斐德路1325号；1935年7月，国立音专在新校舍（江湾市京路）举行该年度开学典礼，12月举行新校舍落成典礼；1937年“八一三”日军进攻上海，校舍遭敌机轰炸，改以徐家汇852号为临时校址；10月，校址迁至法租界马思南路58号；1938年，上海沦为孤岛，1月，学校办公地点改在台拉斯脱拉路（今永嘉路）217弄5号，上课地点在高恩路（今高安路）432号（9月定为新校址）〔13〕；1939年，由英文教师黄梁就明介绍，校址搬至公共租界爱文义路（今北京西路）原崇德女中校址〔14〕；1940年9月14日，迁入爱文义路（卡德路口）626号校舍。〔15〕这是学校成立以来的第九次搬家。萧友梅在1937年12月18日补行的开学典礼上说过一句意味深长的话：“搬家是音专的家常便饭。”〔16〕这样一种14年内9次搬迁校址的频繁密度，在古今中外教育史上恐怕找不到一个先例。萧友梅在担任我国第一所独立的高等音乐学府领导之后，所取得辉煌音乐教育业绩的背后隐藏着多少艰难与辛酸，一般人无法体会与承受。

经费拮据更使国立音乐院办学条件雪上加霜。南京政府原本答应蔡元培、萧友梅创办国立音乐院的开办费是6万元，但这是一张“空头支票”，始终没有发下来。1927年10月，由财政部拨款2 600元，算是开办费。以后每月经费增加到3 000元。1928年度起要求增加3 000元，结果只批准了2 000元，每月经费定为5 000元。〔17〕其经济拮据情况可想而知。但入学人数却在不断增加。1927年11月招生考试中，首次录取新生23名。1928年2月，新生入学后，连老生共有56名。9月，又进了一批新生，学生名额增至80名。冼星海、张恩袭、李献敏、劳景贤、陈又新、丁善德、王濬恩（沛纶）等都是这一批入学的学生。〔18〕这样一种收支极为不平衡的情形，无疑使学校的经济状况捉襟见肘。巧妇难为无米之炊，萧友梅尽管精打细算，依然入不敷出。学潮的起因正是在这种背景下产生的。按理说，收取房舍租赁费、水电费、琴房练琴费等是一种合理举措。但有时候学生个人经济利

---

〔13〕常受宗主编：《上海音乐学院大事记·名人录》，《上海音乐学院院志》编委会1997年11月内部印刷，第3—57页。

〔14〕王浩川：《在与萧友梅校长相处的日子里》，载戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社，1993，第189页。

〔15〕原件存南京第二历史档案馆，转引自黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年纪事稿》，中央音乐学院出版社，2007，第491页。

〔16〕同注〔6〕，第21页。

〔17〕同注〔6〕，第17页。

〔18〕《上海音乐学院大事记·名人录》，第3—7页。

益和校方通盘考虑往往很难取得一致，如果有人进行煽动进一步激化矛盾，双方对立情绪会更难控制。不妨说，经济拮据阴影一直伴随着萧友梅与国立音乐院（包括后来的国立音专）。萧友梅曾说："十八年度（指1929年——引者注）以后，每年提出预算时，均要求政府照本校预定的五年计划逐年增加经费，不料一直到今年，还是未蒙核准，仍照十七年度开支，并且二十年度一年之内还欠发六个半月经费（20年10月、11月、12月份欠发三个月，15 000元；二十一年1月份欠六成3 000元，2、3两月欠发五成共7 500元，4、5、6三个月欠发五成共7 500元，合共欠发32 500元），以至学校一切进行，异常困难。"〔19〕国立音乐院的60 000元开办费不仅分文未给，至1933年政府反而又欠发学校32 500元正常的办学经费。因此，尽管萧友梅曾多年追随孙中山，"他的书房里一直摆着一张孙中山亲笔题着'友梅先生惠存'的照片"。〔20〕南京政府中也有他的许多"熟人"，但大量事实证明，学校的经费拮据问题，一直到他临终之时也未获解决。萧友梅正是在这种"异常困难"的经济重压之下，呕心沥血、鞠躬尽瘁地为中国音乐教育事业而献身，直至生命的最后一刻。

萧友梅作为一位音乐教育家，对学生的关心与爱护是人所共知的，尤其曾不遗余力地帮助过许多同学解决由于家庭经济困难而面临的窘境。他从不以"钱财"作为衡量学生的标准。恰恰相反，"萧先生曾感叹地说，一个学生在音专上了几年学，领到一张证书，只是添了一份嫁妆。为了改变这种状况，萧先生出了一个主意：发函各省教育厅，每省保送音乐学生若干人来音专学习，毕业后回原地方工作，以便促进各省音乐教育的发展"〔21〕。这样一来，西北、西南等15个省市都有自命"土包子"的贫困学生到上海学习。广西的陈传熙〔22〕、山东的李士钊〔23〕等均因此机会入校。〔24〕

---

〔19〕萧友梅：《本校五周纪念感言》，原载1933年出版的《国立音乐专科学校五周年纪念刊》，见《萧友梅全集》（第一卷·文论专著卷），上海音乐学院出版社，2004，第590页。

〔20〕廖辅叔：《回忆萧友梅先生》，载《乐苑谈往》，第6页。

〔21〕同上，第8—9页。

〔22〕陈传熙（1916.5.18—2012.1.27），祖籍南宁，生于广西龙州。1935年入国立音专高中班。后以双簧管为主科。抗战胜利后任上海市政府交响乐队演奏员，并兼任国立音专副教授。新中国成立初在上海交响乐队与上海音乐学院任职。1958年起任上海电影乐团指挥。（逝世年月日系本书中后补入。）

〔23〕李士钊（1916.10.3—1991.3.21），山东聊城人。1935年秋考取山东省教育厅保送生入上海国立音专师范科学习。1936年冬回山东，曾任《抗战日报》编辑和记者。1938年底赴重庆。1943年任国立音乐院（重庆）讲师兼事务主任，1944年任国立歌剧学校导师兼总务主任。抗战胜利后曾任上海武训学校校长、上海大中华唱片厂音乐部主任等职。新中国成立后任山东省地方志委员会委员兼办公室主任。1957年被打成"极右分子"，并劳动教养。有音乐、戏剧译著及译文、译配歌曲多部（篇）问世。

〔24〕李士钊：《关于中国二三十年代音乐教育情况的片段回忆》（刘再生记录整理），载《齐鲁乐苑》，1981年第1期，第53页。

1936年8月，《音乐教育》第4卷第8期上张贞黼[25]化名“微之”发表一篇题为《上海国立音乐专科学校琐记》文章，末尾说：“在过去，有些远地学生钱一时汇不到，去向校长要求宽限几天，校长冰冷地对他说：‘你没有钱，下一学期来好啦！’上海音专校长萧友梅先生来信提出意见，说明没有这回事。程（懋筠）先生……亲自写信答复解释，并将复信以《国立音乐专科学校琐记一文——更正》为题，发表在《音乐教育》（第4卷10期，1936）上。”[26]因此，洪潘文章中说萧友梅对学生说“你有钱就来学音乐，没有钱就不要来学音乐”之类的话是萧友梅在半个世纪前就辟谣申明过的。同时，将学潮分为“贫穷的学生”和“有钱的学生”两派也不符合历史真实情况，洪潘自己在文章中对此也作了补充。洪潘还说：“把国立音乐院改为上海国立音乐专科学校，实际上是当时教育部以‘改专’为名，开除上述十几个人。”这种说法则完全缺乏史实依据。“改专”是南京政府根据1929年7月26日颁布的《大学组织法》实施的（同月还公布了《专科学校组织法》，将培养目标界定为“教授应用科学，养成技术人才”，而大学则以“研究高深学问，养成专门人才”为宗旨），而早在1928年6月13日即公布了《修正中华民国大学院组织法》，在大学院制实行不久，就相继对《大学院组织法》进行了多次修订，蔡元培还曾对此作过说明。[27]洪潘则颠倒了两者之间的历史时序。而且，萧友梅更是“改专”反对者，只是身为校长心有苦衷罢了。他后来曾尖锐地批评过南京政府。他说：“……到民国16年国民政府在南京成立，大学院长蔡元培先生在上海创设的‘国立音乐院’，才是一个正式音乐专门学校，足见政府对于音乐教育并非无人提倡。可惜有教育实权的诸公，知道近代欧美音乐专门教育情形的还是太少，所以国立音乐院成立不到两年之后，又改组为音乐专科学校，不能照最初核准的预算逐渐增加，反把地位降低一等，这就可以证明对于音乐专门教育，近来尚未容易多得实在内行的人。”[28]由此可见，“史料”中含有主观成分的偏见愈大，则离事实真相的距离愈远。

1929年国立音乐院的学潮性质，是判断是非的一个关键性问题。一般说来，

---

[25] 张贞黼（1905.10.25—1948.12.24），浙江奉化人。1928年春由立达学园考入国立音乐院，学习小提琴、钢琴。次年因病回家休养。1930年回国立音专复学，改从佘甫嗟夫（Shutoff）学习大提琴。1934年任江西省推行音乐教育委员会管弦乐队首席大提琴。1935年以实习生身份参加上海工部局乐队排练与演出。1939年获国立音专大提琴高级毕业证书后赴重庆，后任中华交响乐团首席大提琴乐师。1940年赴延安，任中央管弦乐团副团长。1948年病逝于石家庄。

[26] 缪天瑞：《纪念程懋筠先生》，载《中央音乐学院学报》，2006年第3期，第45—49页。

[27] 李国钧、王炳照总主编：《中国教育制度通史》，于述胜著“第七卷”（1912—1949），山东教育出版社，2000，第167—207页。

[28] 萧友梅：《欧美音乐专门教育机关概略》，原连载于1934年1月15日和4月15日出版的音乐艺文社《音乐杂志》第1、2期，今见《萧友梅全集》（第一卷·文论专著卷），第599页。

“学潮”是学生运动的一种称谓。近代指在学校中由学生组织并参与的有针对性的自发性风潮，也是各种社会矛盾集中爆发的体现。学生一方往往是博得社会同情的“弱势群体”，其中青年学生显示出来的高涨爱国热情正是国家与社会活力的希望所在，即便有偏激性行为，人们也会给予宽容和理解。国立音乐院的“学潮”，在表象上也有这样的性质。家庭经济困难的学生缴不起8元杂费，无论在历史上或现实中，都是值得同情与支持的属于正义性的理由。但是，当是非判断陷于进退两难境地时更需要求助于历史辩证法。萧友梅是一个秉公办事、不谋私利、不徇私情的人。参加学潮的熊乐忱〔29〕后来回忆说：“音乐院创办未久，蔡院长以事冗，由先生代理院长。是时学校虽困于经费，几难维持，经先生独立支撑，苦心经营，成绩斐然，校誉日隆。先生尤富责任心，事无论大小，必亲自过问，故整年整月之时间均消磨于校内。”〔30〕这是一种符合真相的实事求是说法。由此也可以推测，缴纳暑假住校杂费应为萧友梅之决定。〔31〕萧友梅之按章办事，国文教员龙沐勋〔32〕亦有亲身体会。他说：“我见他因为了学校省钱，自己刻苦到了极点；同时对于同事和学生们的要求，也就不肯随便的通融过去。就是对我的友谊，虽然非凡之好，但我逃难到辣斐德路寄住在那间空着没用的汽车间内时，他一样要我缴纳房租。我知道他的为人，是属于公私之辨的，所以对这丝毫没有什么意见。”〔33〕萧友梅之清廉，有口皆碑。“当国民党政府欠发经费，学校连发薪水都有困难的时候，萧友梅就把学校积存的一点钱尽先发给教职工，不领自己那一份。所以萧友梅到死还是一个穷光蛋。”〔34〕“有一年底，学校也像别的大学一样，有了一点结余。别的大学都用那笔钱买了汽车，萧友梅考虑到学校还缺少一台开音乐会用的三角琴，于是把它用到节骨眼上。不久，一台崭新的伊巴赫牌三角琴从德国运到了上海。”〔35〕因此，我们

---

〔29〕 熊乐忱（1909.3.10—1996.9.10），江西南昌人。早年就读于北京国立艺专音乐系，1928年转入上海国立音乐院。1929年离校后赴比利时留学，毕业于比利时皇家音乐院。1941年任国立音乐院（重庆）专任教授，教育部教育委员会委员兼编订组主任、乐风社社长。新中国成立后曾任江西文艺干校教务处处长兼音乐科主任、南昌大学教授、中国音乐家协会江西分会副主席等职。（生卒年月日由熊乐忱之子熊有成提供。）

〔30〕 熊乐忱：《悼萧友梅先生》，载《萧友梅纪念文集》，第3页。

〔31〕 上海国立音乐院编：《音乐院院刊》第三号（1929年7月1日），其中有“文书汇要”“指令”“公函”“规程”等13件，未见有关于收取暑假留校缴纳杂费之“公告”。学潮有可能在此间发生。

〔32〕 龙沐勋（1902—1966），江西万载县人。原名龙榆生，笔名龙七。曾任国立音专语文教员。对新诗歌词写作有浓厚兴趣并进行深入研究。代表作有《玫瑰三愿》《好春光》《蛙语》《朦朦薄雾》《眠歌》等。出版有《中国韵文史》《词曲概论》等。1957年错划成“右派”。1966年病故。

〔33〕 龙沐勋：《乐坛怀旧录》，载《萧友梅纪念文集》，第20页。

〔34〕 廖辅叔：《近代中国第一个合唱女指挥周淑安》，载《乐苑谈往》，第80页。

〔35〕 同注〔6〕，第18页。

也不能得出萧友梅收取杂费是一项错误决定的结论。他在处理具体问题上或有操之过急的行为，但简单化地将“学潮”责任归咎于萧友梅不关心家庭经济困难的同学而收取杂费，是一种片面的认识问题方法和历史研究态度。同时，并非所有“学潮”都具有先进的政治性质和进步的文化意义。国立音乐院学潮起因于经济问题，但学潮之始，如洪潘自己所说：“写封信给萧友梅，叫他走”，已经具有浓重的“倒萧”情绪，学潮后期的性质则已由经济问题演变为向政府请愿、组织“护校队”，企图赶萧友梅下台的实质性行动。所以，严格说来，与其说是“学潮”，不如说是国立音乐院的一场“经济风波”或“倒萧事件”更为符合历史的本来面目。这一事件对近代专业音乐教育事业发展是否具有积极意义，值得进行历史反思。且不论这一场“风波”是否确系有幕后教师的“操纵”，洪潘认为是“同情、支持学生的老师”，更多的说法则是“想取萧友梅而代之”的人。廖辅叔曾披露说：“学潮平息之后，有一个参与闹事的积极分子曾经对人说，那位插手学潮的老师给他打包票，事成之后，送他出国留学。他想，当初闹事本是为了支持同学的合理要求，减轻他们的经济负担，如果是为了自己捞点好处，那还有什么价值。而且这次运动的目的也决不是为了帮一派老师去打倒另一派老师。这样一想，他的积极性没有了，他打退堂鼓了。”〔36〕这一事实说明当时参加学潮之中并非没有理智地思考问题的同学。总之，如洪潘所说“学潮取得胜利”（指把萧友梅赶走）之目的一旦实现，将会给我国近代音乐教育事业带来“人校俱毁”的倒退性历史灾难！“学潮”发展到这样一种“势不两立”的地步，这样的结论已经不是“历史假设”。实践是检验真理的唯一标准。历史事实已经证明，萧友梅在我国近代专业音乐教育中有着无人可以替代的地位。这一事件，一定程度说明学潮发起人洪潘年轻时的偏激（参加学潮时 20 岁）和年老时的固执（1985 年口述回忆时 76 岁，84 岁撰文纪念萧友梅 110 周年诞辰时关于“学潮”的基本观点仍未变更）。国立音乐院“学潮”性质交织着经济利益、人事纠葛和学校改制等多重性矛盾的因素，而“学潮”的社会根源应归结于 20 世纪 20 年代南京国民政府对中国高等音乐教育事业发展的短浅目光与漠视态度。

二

萧友梅和冼星海的关系，后来则成为音乐界所普遍关注的一个热点。早在 1926 年，冼星海与萧友梅就有了交往。萧友梅的侄女萧淑娴回忆说：“记得有一次司徒乔带着从广东到北京想到北大附设音乐传习所学音乐的冼星海来访问二叔。

---

〔36〕 廖辅叔：《萧友梅传》，第 37 页。

冼星海谈了很多他的学音乐的志愿，说他想做作曲家，说他的家庭贫苦……他说：‘我的母亲是个洗衣妇，我也要像贝多芬那样成为大作曲家’（大致的意思，不是原话，事隔60余年，我已记不清了）等等。司徒乔和冼星海告别后，二叔对我说，这个青年人志气很高，但有些狂！二叔对所有的喜好学习音乐的年轻人他都是热情帮助的。看到冼星海生活有困难，便让他在音乐传习所里管理音乐书籍和抄写乐谱，用工作所得补贴他学习生活费用。”〔37〕国立音乐院在上海成立后，萧友梅让冼星海、熊乐忱等原北大音乐传习所和北京艺专的学生免试入学，并安排冼星海以半工半读方式维持学习与生活，还曾亲自陪冼星海到上海工部局乐队报考黑管演奏员，〔38〕可惜未被录用。陈振铎〔39〕曾回忆说：“据我所知，我和他（指冼星海——引者注）是当时音乐院仅有的两名工读生（陈振铎在《我的回忆录》中又说：‘每天下午在校办公室工作两小时，每月可有8元到20元的生活费。’）……我还记得很清楚，冼星海在音乐院学习时，是以小提琴为主科的。可是萧校长从冼星海的实情出发，认为他年龄偏大（当时已23岁），曾热情地、反复地劝导他应以作曲为主科。星海后来专攻作曲，成为著名作曲家，固然有多方面的原因，但也不能抹杀当年萧友梅校长对星海的反复劝勉之功。”〔40〕冼星海与学潮交费事件本无关系，因为他参加田汉“南国社”活动，同他母亲一起住“南国艺术学院”租用的房子。但是，冼星海也成为学潮的积极参与者之一。同学经常在他的住处开会，商量怎样对付萧友梅。萧友梅知道这件事后，十分伤心。熊乐忱在1982年11月3日曾著文说：“我与星海都是萧友梅先生的两度学生，萧先生为星海安排工作，解决困难；在北京时，萧先生也为我免费补习和声学，师生是有感情的，那次学潮，从感情上来说是不幸的事件，无怪萧先生（特别是对星海）十分伤心，这是可以理解的。萧先生公私分明，不用公家信纸信封写私信，这点也对我们起了‘身教’的作用，1929年他要收暑假留校同学的费用，并采取不明智的手段是缺乏考虑的。但为人不可能无过错，谁也不能保证没有一点缺点错误，我们不能因此否定或降低萧先生对我国音乐教育事业的伟大功绩。他为我国音乐教育事业奠定基础，培养出大批音乐人才，谁也不否认的。”〔41〕陈振铎

---

〔37〕 萧淑娴：《二十年代的萧友梅》，载《萧友梅纪念文集》，第124页。

〔38〕 丁善德：《难以忘却的回忆——怀念萧友梅先生》，载《音乐艺术》，1982年第3期，第2—4页。

〔39〕 陈振铎（1905.1.3—1999.11.8），山东临淄人。1928年考入上海国立音乐院，1929年9月考入国立北京大学艺术学院音乐系，从刘天华学习二胡。新中国成立后，曾任中央音乐学院、中央民族大学音乐系等校教授。

〔40〕 陈振铎：《永远铭记萧校长的教导》，载《萧友梅纪念文集》，第167—169页。

〔41〕 熊乐忱：《重温我和冼星海同志在一起的一些往事》，载中国艺术研究院音乐研究所、广州音乐学院编辑，齐毓怡、李雁执行主编《冼星海专辑》（四），广东省高等教育出版社，1983，第148—155页。

和熊乐忱以冼星海同窗好友与学潮参与者的双重身份见证了萧友梅与冼星海之间的历史“恩怨”。当时参加学潮的多数同学对冼星海的评价是为人热情诚挚，具有正义感和同情心，富于牺牲精神。该事件显示了事物在矛盾对峙激化下观念之不可同一性与决裂的不可避免性。无论如何，萧友梅和冼星海之间的师生情谊因学潮事件而画上了一个很不圆满的句号。此后，1940 年 7 月，冼星海在《现阶段中国新音乐运动的几个问题》一文中总结音乐界的成绩与问题时说：“……在战时负起重大的音运教育任务的，如萧友梅、李惟宁、郑志声、陈洪、任光、贺绿汀、李抱忱等。”〔42〕将萧友梅列为音乐教育界在新音乐运动中做出重要贡献的第一号人物，则显示了冼星海成熟之后，作为一位有成就音乐家的胸襟与气度。

三

聂耳于 1934 年初报考国立音专小提琴选科因涉及所谓国立音专“声誉”未被录取一事，在历史研究中则是一个简单逻辑判断问题，没有当时任何史料证明这件事情存在。主考人既非萧友梅，亦非黄自，而是法利国。这是一位意大利米兰音乐院毕业的优秀小提琴家，1921 年 8 月 15 日到上海工部局乐队任首席小提琴〔43〕，1929 年 10 月在国立音专兼任小提琴组主任。聂耳在 1934 年 2 月 24 日“日记”中写道：“需要画上几笔，已经一个月没写了！……‘百代’收音、作曲，配音——《人生》，自己练琴，赴演奏会唱歌队，便是这一个月的主要工作。……音专失败。”〔44〕报考国立音专在他“日记”中仅留下“音专失败”四个字。关于“校方因聂耳曾在明月歌剧社奏乐，认为录取了聂耳有损于国立音专的声誉，于是以演奏水平低为借口，没有录取”的说法，用聂耳自己讲的事实就完全可以否定这样的结论。聂耳在 1931 年 9 月 11 日“日记”中写道：“萧友梅、罗明佑、黎民伟来听我们的音乐。我们奏了《Spring Time》和《湘江浪》。关于到音乐院免费学习的事，恐怕难办，因为萧友

---

〔42〕 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，载冼星海全集编辑委员会编辑《冼星海全集》（10 卷本）（第一卷），广东高等教育出版社，1990，第 115—126 页。

〔43〕 韩国鐄：《上海工部局乐队研究》，载韩国鐄著《韩国鐄音乐文集》（四），乐韵出版社，1999，第 135—204 页。

〔44〕 《聂耳日记》，《聂耳全集》（下卷），文化艺术出版社、人民音乐出版社，1985，第 516 页。另，陈聆群提供了一则口头资料。2007 年 4 月 3 日上午 11 时 30 分与笔者通电话时他说：“（上海音乐学院小提琴教授）窦立勋（1916.2.20—1983.4.6）去世前不久在学校门口遇到他时，拉着他的手久久不放，说了好多话，其中，窦立勋说：‘聂耳考国立音专小提琴时就排在我前面进的考场，考完出来后，聂耳连连摇头说：拉得不好，拉得不好。’”这一材料可以作为某种参照性依据。

梅说，若我们要去，可以办一个特别班，每人每学期六十元。”[45]这一事实说明，如果萧友梅认为录取聂耳会“有损于国立音专的声誉”，决不会有为黎锦晖“歌舞学校”开办“特别班”的想法。聂耳在同年9月24日的“日记”中还提到了萧友梅提出的另一项建议：在黎锦晖“歌舞学校”乐队中选一些人参加国立音专的乐队。他写道：“萧友梅给隔壁税局长罗香涛——我们的兼理（副主任之类）一封信，大概是说他们音乐院正组织一个乐队，校外人可以加入练习演奏。他要我们带着乐器到那里奏给一个外国教师听听，然后再决定某几个人可以加入。我们听到这消息在先觉得很高兴，好像大有希望似的。但细细地审查一下，他们难免不有着别的作用，至少他们是利用我们的乐器中他们没有人会的去充实他们，相信绝不会有给我们学习的诚意。我们再三地研究了一下这些利害关系，实在是不去为最好。就是你弄得如何的好，何必要拿给他们去讥笑呢？老实说，我们不去图这种虚名还要干净些，不然将来我们的一切成就，还是要给你说‘是某某教出来的’……”[46]这里，聂耳究竟抱有一种什么样的心态姑且不论，此时小提琴家法利国、大提琴家舍甫嗟夫（I. Shevtzoff）均在国立音专任教，学生中还拥有像戴粹伦、谭抒真、陈又新这些出类拔萃小提琴高手，聂耳他们又错失了一次极其难得的学习与提高机会，更重要的是说明萧友梅对黎锦晖“歌舞学校”之善意与不抱偏见的胸襟。再说，萧友梅在考试中也从不干预其他教师的权力。如他的妹妹萧惋恂在国立音专时钢琴已经学到中级，再获四个学分就能够升入高级。但考试时，“查哈罗夫指出她的钢琴无论是技术还是表现方面都没能够达到要求，并公开说‘到目前为止给的学分已经太多了’。就因为查哈罗夫的这番话，萧惋恂非但没有升入高级，反而连中级也不得不重新学起。……对此萧友梅也不从中干涉。”[47]萧友梅之秉公办事、不徇私情，还有两个事例最为典型。蔡元培是萧友梅一生中极为敬仰、对他的事业有重大帮助的人。1936年初，蔡元培介绍一位女士到国立音专任钢琴教员。萧友梅在1月6日复函中表示“极感关怀之厚意”后写道：“惟敝校教员早已聘定，一时无法延揽。先生提挈敝校，不遗余力，故敢恃爱直陈，方命（即违命——引者注）之处，敬请鉴谅为幸。”[48]委婉地予以谢绝。同年2月，学校对一屡违宿舍规则的女生作了“取消学籍”处分。蔡元培于3月6日致函萧友梅说情。信中说：“贵校学生夏国琼因事被黜，谅系犯规；惟该生家本寒素，求学甚艰，又无他校可转，中心愧悔，渴望回原校继续受课，睹其情形，似尚真切。特为函达，倘其犯规情节尚不重大，可否念其悔过，

---

[45] 同注〔44〕，第303页。

[46] 同注〔44〕，第309页。

[47] ［日］榎本泰子：《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》，彭谨译，上海音乐出版社，2003，第130—131页。

[48] “上音档案”（520—37［2］—19），转引自黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年纪事稿》，第415页。

重予收录，不胜企望。诸惟察裁为幸。”〔49〕萧友梅于3月10日复函蔡元培，回信说：“敬悉先生垂念夏国琼受敝校取消学籍之处分，嘱为宽容，重予收录，仁爱之怀，读之感佩，惟夏生两年前已以犯规停学一次，事后敝校念其尚有天才〔50〕，特予优容，许其复学。乃该生复学以后，行为上并无改善，屡戒不悛，敝校始决定取消其学籍，至正式执行之前，经过校务及训育会议数度之讨论，盖敝校对于此事，断不愿率尔从事，阻塞学生进取之路也。至现在业已通告执行处分，自难收回，违命之处，毋任抱歉，特此直陈，祇祈见谅为幸。”〔51〕萧友梅这种光明磊落与坚持原则的品格，或许有助于我们对萧友梅在与冼星海、聂耳关系问题上之所作所为得出一个客观、公正的历史评价。

聂耳曾于1935年6月3日在日本东京中华青年会馆举行的“第五次艺术界晚餐会”上所作题为《最近中国音乐界的总检讨》讲演中批评过萧友梅。他说：“中国乐坛可以分为三个阵营：一个是代表中国的封建意识的保守的音乐家群，受政府豢养的学院派，如国立音乐院的萧友梅等便是他们的代表。他们的工作，是死命制作古典的歌曲，供政府及一些学校采用……作品内容枯燥，结果除供政府御用之外，一点也得不着大众的欢迎。”〔52〕聂耳的同乡、好友张天虚（聂耳去日本后即和张天虚住在一起，聂耳逝世后他和蒲风主编了《聂耳纪念集》。聂耳的骨灰和遗物也由他和郑子平从日本带回上海。〔53〕）也著文发表了类似言论。他在《聂耳论》一文中说：“由萧友梅领导下的所谓学院派一伙——陈歌辛之流小卒亦属此类——在为艺术而艺术的臭招牌下，发卖着他们的艺术万应药膏，在如何讨好主人的原则下，以最忠实的姿态出现在乐坛……”〔54〕但这一问题实质已经属于意识形态领域之歧见，虽然这是目前资料中所见第一次批判“学院派”的公开言论，但和聂耳与萧友梅之间所谓“个人恩怨”似乎不一定存在必然联系了。

需要补充的史料是陈振铎对学潮回忆的不同说法。（洪潘一文也说“我觉得，自己作为这次学潮事件的当事者和组织发起者，也有责任提供一些自己所经历过

---

〔49〕 高平叔撰注：《蔡元培年谱长编》“第四卷”（1933—1940），人民教育出版社，1999，第288页。

〔50〕 国立音专“第一届学生音乐会秩序单”（1930年5月26日晚9时假座美国妇女俱乐部举行）中第四个节目为夏国琼女士的钢琴独奏：《Album Leaf》（Jadassohn）。见萧友梅《本校第一届学生音乐会》，原载1930年6月出版的国立音乐专科学校校刊《音》第5期，今见《萧友梅全集》（第一卷·文论专著卷），第376页。

〔51〕 同注〔48〕，第420页。

〔52〕 伊文：《记聂耳》，东京聂耳纪念会编《聂耳纪念集》，1935年12月30日。后刊载于中国音乐家协会、中国音乐研究所1959年5月16日编印中国近现代音乐史参考资料第三编（1927—1937）“聂耳专辑”（油印本），第376页。

〔53〕 齋藤孝治：《聂耳——闪光的生涯》，庄严译，上海音乐出版社，2003，第239页。

〔54〕 天虚：《聂耳论》，载《聂耳专辑》（油印本），第362页。

的这段历史情况……和其他一些当事者的回忆和看法，可能会不完全相同，比如和陈振铎、蒋风之同志等。”）陈振铎在《我的回忆录》中说：“1929 年上海国立音乐院的学潮，一开始就是提出反对音乐院改为专科学校的问题，这是一个关键性的问题，不然，这次学潮就没有什么意义。当时的‘护院会’出宣言，主要是指反对改专而言的。记得当时尚有联合西湖艺术学院、北平大学艺术学院同时举行的做法。……记得最后一次全体会议是在南国社举行的，学校曾派当时的助教吴伯超去劝说。吴的讲话内容我记忆犹新。大意是说：‘同学们，萧先生是很想把音乐院办好的，大家提出的条件都可以接受，惟独改专一事，是关系到教育部来决定的问题，学校不好自作主张，等语。’话犹未完，当时的学生会长冼星海同志，就猛地里站起来，大声疾呼的说：‘不恢复院名绝不罢休！’他声如狮吼，语惊四座。这样，吴伯超的劝说是失败了。学潮于是急转直下，事后同学们乃分成了两大派，一派则响应学校的号召，写了悔过书，退出了‘护院会’；一派则坚持到底。这些坚持到底的同学有十二人和十五人的两种说法。”〔55〕陈振铎说的 15 人，和前面洪潘提到的 15 人之区别，在于增加了熊幗巾（女）和胡微之（彦久）二人，而无王笥香（女）、陈学慧（女）二人。从陈振铎的回忆中，可以说明当时参加学潮的同学对学潮发生的三个因素（经济问题、反对改专、主张倒萧）各有心态与侧重。至于哪种因素是表象，哪种因素是实质，哪些因素起到了主导作用，哪些是被支配与利用的因素，这在历史研究中则是一个仁者见仁、智者见智的问题了。〔56〕

尾声与结语

学潮的尾声是 1929 年 7 月 25 日教育部训令国立音乐院暂行停办，听候接收并成立改组委员会。〔57〕萧友梅于同月向教育部辞去院长职务。〔58〕他身心疲惫，积劳成疾，去莫干山养病。从不擅长于写诗的萧友梅写了 10 余首“述怀诗”。其中

---

〔55〕陈振铎：《我的回忆录》，载《齐鲁乐苑》，1983 年第 2 期，第 30—33 页，下转 38 页。

〔56〕按照形式逻辑推理，参加学潮的动机，三个因素中的主次排列至少存在着 6 种以上组合方式的可能性：1.“经济—改专—倒萧”；2.“经济—倒萧—改专”；3.“改专—经济—倒萧”；4.“改专—倒萧—经济”；5.“倒萧—经济—改专”；6.“倒萧—改专—经济”。如加上两种因素组合，则参加学潮之动机与目的不同者会更多。

〔57〕训令还要求该院将已聘各教职员一律解约，现有各级学生，一律离校，静候改组后分别办理。训令派科长谢树英前往接收，并函请萧友梅等为音乐院改组委员。见《教育部公报》第 1 年第 8、9 期，转引自黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年纪事稿》，第 259 页。

〔58〕《国立音乐专科学校校舍落成纪念特刊》“校史”，引自《上海音乐学院大事记・名人录》，第 8 页。

《莫干山歌》(之二)云：我爱莫干山之泉，又爱莫干山之云，泉水清且冽，可以清吾血；云海大而深，可以警吾心；吁嗟夫！世途渺难测，亦如莫干山之泉与云，处世无警惕，不如归隐于山林。《述怀》(之四)诗云：我为音乐心力尽，中途宁可一牺牲！他日未必无时会，愿随诸公再力争。诗以明志。萧友梅在“学潮”与“改专”的双重打击下心灰意冷与踌躇徘徊交织于一起的心态在诗中一览无余。“他听说教育部有改音乐院为音乐专科学校之议，要聘他主持校务。他还写信给友人(谢济生)嘱其请教育部勿发聘书给他，因为他不想再当校长了。”〔59〕1929 年 8 月 19 日，国立音乐院改组为国立音乐专科学校，教育部部长签发委任状，聘任萧友梅为校长兼教务主任。〔60〕9 月 30 日举行开学典礼，到会的有中央委员蔡元培、教育部代表孔德微及中外来宾数十人。〔61〕此后，1931 年 7 月，萧友梅致函立法院院长邵元冲，请求恢复大学建制，〔62〕后又多次行文呈请教育部恢复学院组织，可惜均未为南京国民政府采纳。国立音乐院降格为“专科学校”。在专科学校甲、乙、丙、丁四个类别中属于“丁”类，奉陪末座。“包括医科、药科、音乐、体育、图书馆、市政、商船等八种，以及其他不属于甲、乙、丙三类的专科学校。”〔63〕但事实上，萧友梅始终以音乐院模式与目标(宗旨即“研究高深学问，养成专门人才”)培养学生，〔64〕不长时间中将“国立音乐专科学校”建设成为远东第一流高等音乐学府。至 1937 年学校成立 10 周年时，“各科正式毕业生共计 54 名，曾在学校学习过的学生计 699 名。”〔65〕(至 1940 年度，入学总人数在 800 名以上——引者注)其中近百人后来成为中国近现代音乐界各个领域支柱式的人物。一个“专科学校”有如此辉煌业绩，相对而言，可以与世界著名音乐院校相媲美而无愧色。我国历史上从来没有一个音乐机构培养出如此一大批有成就音乐家之记录。因此，萧友梅之不朽，在于他的音乐教育思

---

〔59〕萧淑娴：《回忆我的叔父萧友梅》，载《萧友梅纪念文集》，第 93 页。

〔60〕萧友梅托谢济生之事未成。教育部于是日发出请萧友梅任国立音专校长的聘书。“但先生确实身体欠佳，曾以‘咳血后，须多静养’为由，致电教育部，表达了‘校事请另委人办理’的意愿，请辞校长职务。但教育部接电后，发出第二二九一号指令，全文如下：电悉。该校改组后，一切事务诸赖努力主持，所请另委人办理一节，应无庸议。此令。”(《音》第 1 号)，转引自黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年纪事稿》，第 261 页。

〔61〕同注〔13〕，第 8—9 页。

〔62〕国立音乐专科学校校刊《音》第 16 期，1931 年 9 月出版。

〔63〕李国钧、王炳照总主编：《中国教育制度通史》，于述胜著“第七卷”(1912—1949)，第 167 页。

〔64〕黄自《关于上海国立音乐专科学校改制的计划草案》(节录)中(二)“本科毕业生应授予音乐学士之理由”中说：“英美两国有音乐学士学位。本校本科程度与英美音乐院相将，故毕业生可受之而无愧。”见《黄自遗作集・文论分册》，安徽文艺出版社，1997，第 79 页。

〔65〕朱英：《音专十年的回忆》，载陈洪编《音乐月刊》第 1 卷第 2 号(1937 年 12 月)，国立音乐专科学校发行。

想与教育实践精神超越了时代，超越了历史！此系后话。在参加学潮的同学中，洪潘于1930年至南京中央大学音乐系当旁听生，次年考入该系。冼星海由同学凑了200元路费回岭南，[66]1929年冬启程赴巴黎。张立宋[67]1929年秋转至南京中央大学教育学院艺术系。陈振铎、蒋风之于同年9月转入国立北平大学艺术学院音乐系，投师于刘天华门下。熊乐忱于1930年1月31日抵达法国马赛、赴比利时留学。[68]李俊昌[69]先转入国立北平大学艺术学院音乐系，1931年赴比利时，后至法国留学，临走前，刘天华老师还借给他170元路费[70]。张恩袭（张曙）[71]因无故缺课过多而于1930年11月受退学处分[72]，3年后又重新返校就读。王箭香于1931年毕业于国立音专。[73]他们后来在我国近现代音乐事业上均各有建树。

---

[66] 同注[8]，第89页。

[67] 张立宋（1904年[旧历]八月—1978.2.23），号玉甫，山东即墨人。1921年毕业于即墨高等小学。1927年6月毕业于曲阜山东省立第二师范学校。1927年7月考入私立上海艺术大学（同年底改为“南国艺术学院”）。1928年夏转入国立音乐院。1929年秋转入中央大学教育学院艺术系。1930年2月因家庭经济困难而回曲阜母校任音乐教员。1931年2月到济南任山东省立第一中学音乐教员，并在省立女职、第一师范艺术专修科兼职。1936年8月任职于曲阜师范学校。1937年11月起直至建国后一直在安徽安庆、芜湖、合肥等地从事财务工作。1976年11月退休。简历手稿原件由李士钊交由孙继南，现由孙继南保存。

[68] 熊乐忱：《重温我和冼星海同志在一起的一些往事》，第153页。

[69] 李俊昌（1905年[旧历]6月26日—1964.2.21），又名李杰民，山东阳谷人。1926年去上海，先后就读于私立上海艺术大学、南国艺术学院。1928年春转入国立音乐院。1929年秋转到北平大学艺术学院音乐系。1931年赴比利时皇家音乐学院学习钢琴，1932年至法国巴黎西撒·佛朗克音乐院学习声乐、钢琴。1937年归国，曾任中央训练团音乐干部训练班教官。1941年任重庆国立音乐院专任声乐教授、国立剧专乐剧科主任。1943年任安徽师范学院艺术科主任。1950年起在山东师范学院、山东艺专任钢琴教授，曾任中国音乐家协会山东分会副主席。

[70] 李健：《忆父亲——在山东近现代音乐史座谈会上的发言》，载《齐鲁乐苑》，1983年第3期，第32页。

[71] 张曙（1908.9.18—1938.12.24），原名张恩袭。安徽歙县人。1928年考入国立音乐院学习声乐。1933年回国立音专音乐特别科继续学习，师从苏石林学习声乐，选修黄自理论作曲，深受黄自赏识。1937年11月担任湖南文抗会歌咏协会主席。1938年在武汉参加国民政府军事委员会政治部第三厅戏剧科负责音乐工作。同年在随第三厅撤退到桂林途中，遭日机轰炸不幸遇难。创作歌曲有《保卫国土》、《卢沟问答》（1937）、《赶豺狼》、《日落西山》、《洪波曲》、《丈夫去当兵》（1938）等200余首。

[72] 1930年11月4日第14次校务会议后发出布告：“查第十四次校务会议议决，师范科生张恩袭未经请假，无故缺课一学期三分之一以上。依本校章程第10条之规定，应即退学等因，张恩袭照章应予退学。”见国立音乐专科学校校刊《音》第8期（1930年11月）。

[73] 王箭香（1909—1984），江西鄱阳人。1927年考入国立音乐院，1931年毕业于国立音专。1933年曾任江西省推行音乐教育委员会委员。后分别任教于南昌师范学校和江西师范大学音乐系。

其他人暂因资料匮乏，去向不明。“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”，或谓天无绝人之路，峰回而路转。历史的戏剧性往往如是。

往事虽已如烟，历史不容歪曲。萧友梅、冼星海、聂耳有着不同的人生目标、处世方式和生活轨迹，但都是对中国近代音乐事业的发展做出了丰功伟绩的历史人物。尊重历史事实是历史研究的第一要素，也是衡量任何历史学家“史德”的一块试金石。无论历史经验与历史教训，都是前人遗留给我们的宝贵文化财富。因为它告诉后人“应该怎样做”和“不应该怎样做”。“以史为鉴”，意义亦在于此。这一桩“历史公案”，可以为我们提供前辈音乐家所走音乐之路的艰辛背景，也能使我们懂得历史研究的复杂性质。其中既有当事人的历史局限，也有后人宗派主义顽疾的作祟。从历史角度考察，其本来面目有的是社会矛盾在某一领域激化的必然反映，有的则属于历史上本不存在而是后人制造的“是非”。对萧友梅和冼星海、聂耳之间的“是非恩怨”作一次历史梳理，目的在于尽可能还历史事件一个本来面目，还萧友梅在这些事件中的一番历史清白。

（原载《音乐艺术》2007年第3期）

民族精神境界之升华

——萧友梅与程懋筠的战时音乐教育思想兼及音乐创作与历史地位之比较

萧友梅是我国近代专业音乐教育的重要奠基人，程懋筠是我国近代社会音乐教育的重要开拓者，他们对中国近代音乐教育事业的发展都做出了重大贡献。尤其在20世纪30年代日本军国主义发动侵华战争，关系到中华民族生死存亡的危急时刻，他们的音乐教育思想都有一个显著的发展，将音乐文化所具有的“艺术功能”进一步提升到“斗争精神”武器的地位，分别提出了“须建设成一道看不见、摸不着，而牢不可破的精神上的国防”和“用音乐艺术来振奋民族精神，达到抗日胜利的目的”的主张。在国难当头的历史阶段，他们的音乐教育思想，达到民族精神境界的新的时代高度。两人在音乐教育思想、音乐创作和历史命运方面有着“相近”、“相续”、“相异”之特点。

一、相近

萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班暨军乐队长养成班理由及办法》这一珍贵历史文献的发现[1]（以下简称“理由及办法”），对于我国近代音乐史学研究具有重要的史料价值和突破性研究意义。萧友梅在文中提出：“历史昭示我们，不只要建设一道巩固的物质上的国防，并且须建设一道看不见、摸不着，而牢不可破的精神上的国防；即民族意识与爱国热忱的养

---

[1] 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班暨军乐队长养成班理由及办法》，载《中国音乐学》，2006年第2期。

成。”同时认为：“教育也当然要能适应目前的变动的环境，才有存在的可能。教育的制度、组织、理论和方法之应当怎样改变，来适应现下的国情，这是现阶段教育界一个最严重的问题。”因此，重新调整音乐教育方针便成为萧友梅战时教育思想的中心：“现在既然到了一个大转变的时代，音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务。”他认为转变后的音乐教育方针应该“打破传统的超然观念，打破技术万能观念，废弃作为奢侈品的音乐，废弃一切个人主义的音乐”等消极方面的因素，并且从积极方面提出“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”等11项具体措施。这是萧友梅在抗日战争时期音乐教育思想所达到的一生巅峰之高度。对于萧友梅战时音乐教育思想的重大变化，音乐史学界的认识是不尽相同的。由于在中国近现代音乐历史著作中，萧友梅长期以来是被“塑造”成含有贬义的“学院派”领袖与代表人物形象出现，“国立音专”即“学院派”代名词，影射他们是关在脱离社会、脱离群众的象牙塔里“为艺术而艺术”、单纯追求“技术至上”的艺术流派。因此认为萧友梅的“理由及办法”在音乐教育思想上来了一个180度的大转弯，自我否定“学院派”，向着“救亡派”的音乐思想靠拢，这种认识实际上是自身陷于宗派主义思想局限的“误读”。萧友梅战时音乐教育思想的核心是建立在爱国主义思想基础之上民族精神的进一步发扬与升华。略举几例，我们即可了解萧友梅一生贯穿的爱国思想之可贵精神：1. 同盟会于1905年创建，1906年萧友梅即加入同盟会。同年，他在日本留学学习音乐期间曾将孙中山藏匿在自己的住处达一个月之久，以免遭日本密探协同清政府缉捕，32岁时即显示了过人胆识；2. 1931年，日本发动“九一八”侵华战争后第五天，国立音专便成立了“抗日救国会”，萧友梅在成立大会上说：“我们中华民族之后裔，国难当头，岂能无视坐等。古人云‘养兵千日，用兵一时’。当兵应以刀枪卫国，我等应以歌声唤起民众，齐心协力，赶走日寇。”[2]号召师生创作抗日救亡歌曲。自己带头创作了《从军歌》（为义勇军作，骆凤嶙词），发表于上海《申报》1931年11月12日；3. 1936年，日本首相近卫文麿的弟弟近卫秀磨来上海指挥工部局乐队，事后访问国立音专，为表示“亲善”，赠送音专一台钢琴，钢琴运到上海日本驻沪领事馆后，萧友梅复函予以谢绝；4. 1937年抗战全面爆发后，萧友梅即著文提出“在此非常时期，必须注意如何利用音乐唤醒民族意识与加强民众爱国心”[3]。因此，萧友梅在1937年12月14日致函国民政府教育部的“理由及办法”是他爱国主义思想和民族精神的延

---

[2] 刘雪庵：《闻上海音乐学院师生为萧友梅先生树立铜像有感》，载戴鹏海、黄旭东主编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社，1993，第81页。

[3] 萧友梅：《〈音乐月刊〉发刊词》，原载1937年11月1日出版的《音乐月刊》第1卷第1期，今见《萧友梅全集》（第一卷・文论专著卷），上海音乐学院出版社，2004，第673页。

续与升华，并渗透至其音乐教育思想及办学方针中去的一种必然。这样一种将民族尊严和民族精神置于最高利益的音乐教育思想与胸怀，是政治上习惯于投机取巧的人所无法理解的。同时，萧友梅提出国立音专拟办“集团唱歌指挥养成班”和“军乐队长养成班”两种类似“培训班”性质的教育机构，这两个班“拟在广西或四川举办”，以适应“非常时期”之需要，亦非用于取代“国立音专”之存在。萧友梅担任“国立音专”校长以来，即十分重视音乐的社会作用和教育作用。正如廖辅叔所说：“萧先生曾经感叹地说，一个学生在音专上了几年学，领到一张证书，只是添了一份嫁妆。为了改变这种状况，萧先生出了一个主意：发函各省教育厅，每省保送音乐学生若干人来音专学习，毕业后回原地方工作，以便促进各省音乐教育的发展。”[4]“一份嫁妆”，多么形象的比喻！这种办学指导思想，和他在“理由及办法”中提出的“废弃作为奢侈品的音乐”的办学方针又是一脉相承的。因此，认识音乐教育在国家的和平时期与战争年代各自侧重其兼而有之的“艺术功能”与“斗争武器作用”，正是音乐教育家服从于国家利益需要的爱国思想与民族精神的体现。贺绿汀早在 1936 年就著文说：“在这时候有人提出‘打倒古典主义学院派’的口号。这当然是指国立音乐院。听了这口号，本文作者只能深表惋惜。一个历史这样短的音乐院，人才是这样贫乏，规模又是这样小，教育当局不把它放在眼里，而且在社会上它也几乎抬不起头来，居然也已经成了‘派’……假如连这仅有的小规模的音乐院还要打倒，那么我们只能说他是有意摧残中国的音乐文化。”[5]一针见血地指出了将音乐文化的艺术性能和教育功能对立起来的“左”倾思想之弊病所在。总之，萧友梅在“理由及办法”中所体现的音乐教育思想及其办学方针，在他的音乐思想发展历程中，有着“高”与“更高”之区分，决不存在“低”与“高”之差异。毋庸置疑，“理由及办法”是萧友梅在抗战时期对“国立音专”办学方针的一个全面回顾与总结，充分体现了萧友梅在特殊的历史条件下更加重视音乐教育的意识形态作用，即把国家和民族的利益放置在高于一切的地位。萧友梅为中国音乐教育事业鞠躬尽瘁的精神和国家、民族的命运完全融为一体。萧友梅这一音乐教育思想所达到的时代高度，在抗战时期与之相近似的，还有一位在近现代音乐史著作中被“边缘化”了的社会音乐教育家，名叫程懋筠。

程懋筠(1900.9.24—1957.7.31)，生于江西新建县大塘乡。在江西省第一师范毕业后，1918 年赴日本留学，1921 年就读于东洋音乐学校，先主修声乐，后兼修作曲，日本著名音乐学家田边尚雄曾赞扬其为“特生”。1926 年归国，在江西省立

---

[4] 廖辅叔：《回忆萧友梅先生》，载《人民音乐》，1979 年第 5 期。

[5] 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，原载 1936 年 9 月 15 日《明星》(半月刊)。

第一中学等校任教。1928年5月国立中央大学教育学院艺术系（下设艺术教育科、艺术专修科）成立，程懋筠为艺术专修科首任科主任。[6] 同年，在《中国国民党党歌》应征中获选，一时声名鹊起。由于程懋筠向江西省教育厅提出一份建议："创建一个音乐机构，推行音乐教育。"以南昌为中心，面向全省展开工作。江西省教育厅长程时煃[7]为其叔父，提案很快被提交省务会议通过。1933年3月7日，江西省政府明令设立"江西省推行音乐教育委员会"（以下简称"音教会"），设委员9人，任命程懋筠为主任委员。[8] 萧友梅为委员之一。出席首次委员会议的有李德钊、黄光斗、陈蒙、徐庆誉、程懋筠、王笥香等人。[9] 我国社会音乐教育自沈心工于1902年在日本发起组织"音乐讲习会"肇始，1907年曾志忞、高寿田、冯亚雄等在上海创办"夏季音乐讲习会"；1919年1月北京大学成立"北京大学音乐研究会"，蔡元培任会长；同年，吴梦非、丰子恺、刘质平等在上海成立"中华美育会"……直至1930年代"音教会"的成立，以其典范性的成就将中国社会音乐教育的发展推向了一个前所未有的境地。自此，程懋筠的名字和"江西省推行音乐教育委员会"始终联系在了一起。

"音教会"所以能够超越以往社会音乐教育机构之成效，主要有以下几个方面特色：

1. "音教会"的宗旨是"除害"（废除颓废淫靡音乐）、"革故"（改良旧乐）和"创新"（参考西乐，创作适合吾国国民性的新音乐）。提出"音乐有移风易俗之功，故而创设音教会推行音乐教育，目的在于'振奋民族精神，涵养爱国思想'"。在程懋筠1940年所写的《本会的任务和工作》一文中（载《音乐与戏剧》第2期），又提出了"抗战"与"建国"并重的方针，并将"抗战宣传"（包括"组织抗战歌咏团及剧团"、"编印抗战歌集"、"创作抗战歌曲及剧本"等）作为第一位的任务。

2. 建造音乐堂。"音教会"地址在南昌风景秀丽的环湖路一栋小平房里，排练、演出的地点在湖滨公园（今八一公园）内的音乐堂。音乐堂为长方形米黄色建

---

[6] 孙继南编著：《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年》，山东教育出版社，2004，第82页。

[7] 在程时煃支持下成立的"江西推行音乐教育委员会"创办的《音乐教育》，曾被称作"官办的音乐杂志"。但就是这一位江西省教育厅长程时煃曾对程懋筠说过一句发人深省、意味深长的话："瞎子提胡琴上街叫卖，其中都有宣传抗战的有心人！"对程懋筠积极投身于抗日歌咏运动有很大影响。

[8] 吴识沧：《程懋筠和他创建的音教会》，载南昌市政协文史资料研究委员会编《南昌文史资料》第9辑，1993，第35页。

[9] 1933年3月23日《民国日报》第2版，转印自熊志成《音乐教育在南昌的起步——三十年代江西音教会概况》，南昌市地方志编纂委员会办公室编《南昌史志》，1989年第3期（总12期）。

筑外壳，两边是浮雕大花，半月形框边点缀着浮雕小花。里面为凹进去的天蓝色的顶和四周连为一体的拱形演奏厅。外形壮观，结构奇特，富有艺术情调。在舞台上即使不用扩音设备，声音也能够传得很远。幕线以外，还延伸出宽广的露天舞台，台前围着伴奏乐池，低栏范围内的观众席有容纳上千人的座位；栏杆外三面均为草地，成千上万的观众可以不买票站着观听演出。晚上打开顶光脚灯，将音乐堂辉映得五彩缤纷、壮丽非凡。[10] 这样的音乐堂建筑，不仅成为南昌市的音乐戏剧中心，在全国也实属罕见。《音乐教育》第二卷第10期出版了《湖滨音乐堂落成纪念》特刊（1934年10月）。可惜后来湖滨音乐堂毁于日军炮火之中。

3.“音教会”开办训练班（钢琴班、提琴班、口琴班、胡琴班、唱歌班等），创建管弦乐队，组建合唱团（分专业和业余两组），此外，还有话剧团、平剧（京剧）团等。其中管弦乐队于1934年10月创建，其宗旨为“普及推广西洋乐曲常识，提高民众音乐欣赏水平”。程懋筠任管弦乐队指挥，周成安、穆志清任音乐指导。这是1930年代演奏员全部为中国人的一支管弦乐队。小提琴家有赵年魁，还有魏沃能、陈健、魏自中、邓雅宾、李九仙、陈品中、盛文龙（盛雪）、屠咸若、胡江非等，大提琴家有张贞黻、李元庆，中提琴家有钱曾葆，倍大提琴家有王家齐等。管乐演奏员多借用当时省政府和公安局军乐队员，钢琴伴奏由缪天瑞担任。管弦乐队定期举行音乐会，仅1934—1936年间，在南昌市举行大小型音乐会达上百次之多。经常演奏的曲目有莫扎特的《魔笛》、贝多芬的《第九交响乐》、罗西尼的《塞维利亚理发师序曲》等，实现了程懋筠所说的“我梦寐以求组建一支演奏员全是中国人的管弦乐队”的理想。这是1930年代除“上海工部局乐队”（几乎全部为外国乐手）之外一支全部为中国演奏员的水平较高的管弦乐队。抗战爆发后，管弦乐队移交给武汉励志社，后部分队员合并入重庆中华交响乐团。“音教会”合唱团则有相当规模，专业、业余两组经常合在一起演唱。初期的演唱曲目以抒情性的作品居多，如赵元任《海韵》、黄自《山在虚无缥渺间》、周淑安《佛曲》、贝多芬《欢乐颂》以及《哈里路亚》等歌曲作品。抗战爆发后，“音教会”于1938年初创办“抗敌歌咏话剧团”，程懋筠兼任团长，并担任指挥。聘请何士德、赵定保、宋居田、张詠真等担任音乐指导。演唱黄自《旗正飘飘》《抗敌歌》，聂耳《义勇军进行曲》，麦新《大刀进行曲》，冼星海《救国军歌》，孟波《牺牲已到最后关头》，程懋筠《精神总动员歌》《再牺牲！再前进！》《全靠俺自己》等抗日救亡作品，还演出了《放下你的鞭子》《扬子江暴风雨》等剧目，或举行音乐会，或慰劳伤兵战士，或为抗日前线募捐，或进行巡回演出。从1938年初至1944年4月，“音教会”在南昌、吉安、遂州、泰和、赣州举办了一系列音乐会演出，在抗日

---

[10] 裘宗恕：《飞向时代的暴风雨》，手抄复印稿，张坚先生提供。作者原为音教会成员，本文为其回忆录《生活在音教会》的节选。2004年重抄，时年88岁。

救亡运动中发挥了重要作用。

4. “音教会”在指导中小学音乐教育方面做了大量工作，其中包括调查中小学音乐教师之履历及服务状况；设立幼稚园及中小学音乐教师补习班；改良课程与教学法（如各校禁止简谱，使用五线谱教学，取缔淫秽词曲，组织课外音乐研究会等）；为中小学提供教材，代制校歌，审查教材；指导音乐教学、协助学校排练戏剧；举行各中小学的歌唱比赛等。尤其在1940年代初“音教会”迁至遂州、泰和、赣州等地后，坚持推广普及音乐教育，曾举办两期“江西省中、小学音乐教师训练班”，程懋筠兼班主任，亲自教授声乐、合唱、指挥法、教材教法等课程；萧而化教授和声学、视唱练耳、乐理；宋居田教授简易作曲法；张詠真、曾寅育担任钢琴课的教学；李九仙担任小提琴教学等。两期音训班分别维持了半年和8个月时间，在艰苦的抗战环境中培养了一批音乐骨干人才。

5. “音教会”创办的《音乐教育》月刊是我国近代影响最大的一份以音乐教育为中心的音乐期刊。该刊于1933年4月创刊并成立编委会。其宗旨为“普及音乐知识，提高欣赏程度，刊登译著论文，介绍创作乐曲”，[11]代表人为程懋筠，由“音教会”出版发行。前三期由萧而化和程懋筠合编；其后直至1937年12月，由缪天瑞任主编。1937年12月停刊。正式出版5卷、57期。第1卷为1—9期，2—5卷各1—12期。《音乐教育》约请全国音乐界精英为之撰稿。如钱君匋《北欧各国的音乐》，唐学詠《音乐的社会作用》（第1卷第4、5期合刊），柯政和《中国音乐的发达概况》（第1卷第8、9期合刊），程懋筠《黎锦晖一流剧曲何以必须取缔》（第2卷第1期），萧友梅《音乐的势力》（第2卷第3期），青主《什么是民族社会主义的音乐》（第2卷第6期），第2卷第8期刊载有青主的《我亦来谈谈所谓国乐问题》，王光祈的《通信》，萧友梅的《最近一千年来西乐发展之显著事实与吾国旧乐不振之原因》，柯政和的《新国乐的建设》等文章，陈洪《国乐的定义》（第2卷第12期），青主《今代音乐之途径与目标》（第3卷第5期），贺绿汀《和弦研究》，廖辅叔《舒曼》（第3卷第6期），李树化《乐器简述》（第3卷第7期），钱学森《机械音乐》（第3卷第8期），穆华（吕骥）《中国音乐文献书目稿》（第4卷第1期），欧漫郎《今代作曲名家白尔格》（第4卷第3期），蔡继琨《现代日本作曲界概略》（第4卷第4期），章枚《音乐艺术往哪儿去？》（第4卷第7、8期），还刊有缪天瑞、萧而化的大量译著与文章。同时，《音乐教育》还出版了许多专辑，如《小学音乐教育专号》（第2卷第1期）、《中国音乐问题

---

[11] 《音乐教育》扉页上原有江西省教育厅长程时煃题词：“普及音乐知识，提高欣赏程度，纠正错误观念，供给适用作品。”李元庆和缪天瑞认为第三句“纠正错误观念”含义模糊，建议改为“刊登译著论文，介绍创作乐曲。”程懋筠同意这一建议，并亲自送程厅长重新题写。见缪天瑞：《纪念程懋筠先生》，载《中央音乐学院学报》，2006年第3期。

专号》（第 2 卷第 8 期）、《乐曲创作专号》（第 3 卷第 1 期），尤其自 1935 年后更加突出了抗日救亡的时代主题，出版了《全国音乐界总动员特大号》（第 4 卷第 1 期）、《救亡歌曲特辑》（第 4 卷第 11 期）、《苏联音乐专号》（第 5 卷第 7 期），第 5 卷第 11、12 两期合刊为终刊号《音乐教育情况专号》（1937 年 12 月）。刊载的歌曲则有赵元任、萧友梅、唐学詠、李树化、陈田鹤、刘雪庵、贺绿汀、钱君匋、江定仙、程懋筠、陆华柏、青主、邱望湘、周淑安、陈洪、老志诚、陈歌辛、刘已明、张定和、何安东、林声翕、王沛纶、邓尔敬、李焕之等创作的歌曲以及搜集的民歌，几乎囊括了全国作曲界精英人才。《音乐教育》的每期封面均由钱君匋设计。[12] 因此，《音乐教育》是我国近代音乐期刊中连续出版时间最长、册数最多、内容丰富、质量很高的具有全国性影响之刊物，在中国音乐期刊发展史上占有重要地位。应该强调的是，缪天瑞先生作为主编，他的爱国、进步思想倾向和埋头苦干的工作精神对《音乐教育》取得的巨大成绩功不可没，无疑起到了中流砥柱作用。现年百岁高龄的缪先生在回忆《音乐教育》往事时谦虚地说：“对于以上包含进步内容的专号和具有进步倾向的歌曲，作为‘音教会’的负责人程先生都真心诚意地给予支持，他在当时那样环境和职位上，能做到如此开明，真是难能可贵。”[13]

程懋筠在“音教会”上述几项工作中，即便只是做了其中之一二项，也会对我国音乐教育的发展产生广泛影响，何况程懋筠热情高涨、四面出击，在推动音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐理论各个方面发展都取得了重大成绩，在中国近代社会音乐教育领域具有他人难以替代之地位。尤其随着抗日战争的深入进行，程懋筠在音乐教育思想方面有了一个重要飞跃，民族精神升华到了一种新的境界。

毋庸讳言，程懋筠在“音教会”成立之初，其音乐教育思想虽然建立在爱国思想基础之上，意欲通过推行音乐教育来达到“振奋民族精神”的目的，但依然有一定“艺术至上”的倾向。这从“音教会”的一系列音乐活动、措施、演出曲目、创作内容和《音乐教育》刊载的歌曲、文章中都能够反映出来。但是，在抗日战争全面爆发的时代潮流中，“音教会”在投入到抗日救亡的日子里，程懋筠对音乐社会作用的认识有了一个重大提升。1938 年初，他创办和领导的“抗敌歌咏话剧团”在南昌与其他抗日救亡歌咏团体共同组成“南昌抗日歌咏协会”，并举行抗日歌咏大游行，何士德担任总指挥，歌声震天撼地，掀起了抗日救亡热潮。6 月后，“音教会抗敌歌咏团”走出城市，赴九江、永新、新建、吉安、遂州、泰和、赣州等地进行宣传工作，举办各种音乐会，在露天场地临时搭台演出，在极其艰苦的环境中宣传抗日斗争。在这些

---

[12] 李文如编：《二十世纪中国音乐期刊篇目汇编》，文化艺术出版社，2005，第 40—54 页。

[13] 缪天瑞：《纪念程懋筠先生》。

“火”与“剑”的磨炼中，程懋筠的音乐观念产生了重大变化。他于1941年在泰和出版了油印本《音乐教育战时续刊》创刊号，刊印了同年2月21日写的《序曲——代发刊词》：

> 同志们：四年以前，我们的血，和平地流。Muse（谬斯）奏着Lyra（里拉），在天上遨游，你我循着那琴声，为艺术而歌颂祈求。
>
> 今天啊，战神擂着战鼓，冲锋的号，震撼山丘，你我的血，快要爆裂；你我的歌喉，也变成怒吼。
>
> 干吧！让我们的心，整个地共鸣；让我们的歌声，激起每个魂灵；还有我们的笔，要同时描写，一致经营，为了祖国的光荣胜利；人类的永久和平！

程懋筠用诗一般语言写的“代发刊词”和萧友梅的《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班暨军乐队长养成班理由及办法》有着同工异曲、殊途同归意义。“音教会”于1940年2月15日在遂州水南乡竹子头下郭店印刷发行了《音乐与戏剧》（双月刊），程懋筠任主编。他在“发刊词”中又说：“为了适应时代的需要和推行我们的任务起见，这小小的刊物，又在艰难困苦中，以新的姿态，呈现于读者之前了。敌人的飞机大炮，是永远不能摧毁我们的心灵和意志！时代既已转变，我们编印刊物的目标也不能不有所更改。这刊物的内容，自然不应该完全像以前纯具学院风的音乐教育，必须和抗战时期的其他艺术一样，于‘深刻’之外，再求‘普遍’！但我们决不愿陷于‘浅薄’，如果力量做得到时，‘深入浅出’四字，就是我们技巧上的最高原则！”[14]这是何等掷地有声的话语！在这些材料中，我们看到了一个“以新的姿态”出现的音乐教育家程懋筠。我们不禁反复思考这样一个问题：这些在艰苦卓绝的抗日救亡运动中献出了自己青春与血汗的音乐家，今天的历史定位，究竟应该算是什么“派”？萧友梅和程懋筠这些具有高度爱国思想和民族精神的音乐教育家在近现代音乐历史中到底应该具有什么样的地位？但是，无论如何，以萧友梅和程懋筠为代表的音乐教育家，在抗日战争的时代洪流中，他们的民族精神已经升华到了一个新的时代高度，他们是在用音乐作为武器为中华民族不做“亡国奴”而贡献着自己的一切。

---

[14] 江西省推行音乐教育委员会编：《音乐与戏剧》扉页，程懋筠《发刊词》，1940年于江西遂川县出版，共出版两期。

二、相 续

萧友梅和程懋筠作为中国近代作曲家，他们在音乐创作方面的成就均未超越各自在音乐教育领域的业绩，但也都有经典性的歌曲作品传世。萧友梅的代表作《问》(1922)、《南飞之雁语》(1923)、《“五四”纪念爱国歌》(1924)等集中于1920年代初期；程懋筠的代表作《全靠俺自己》、《打游击去》(二部合唱)、《再牺牲！再前进！》(混声合唱)、《锄奸谣》(混声合唱)等多作于1930年代后期或1940年代初期。但是，无独有偶的巧合是，他们两人乃是中华民国相延续的北京政府和南京政府两个时期“中国国歌”的曲作者。

北京政府教育部于1919年12月4日设立“国歌研究会”，办理审定新国歌事宜，翌年决定采用《尚书大传·虞夏传》中的“卿云歌”为国歌歌词，并公开征求曲谱，约请王露、萧友梅、吴梅、陈仲子配曲以供选用。歌词为：“卿云烂兮，糺缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。”萧友梅曾著文不赞成用“卿云歌”为国歌歌词，由于他有对教育部作曲之义务，谱曲后以“卿云歌谱其一”发表于北京大学音乐研究会1920年5月31日出版的《音乐杂志》第1卷第3号，并有萧友梅编配的钢琴伴奏谱。同期还刊载了陈仲子谱写的“卿云歌谱其二”。

国歌研究会从应征的曲谱中，选定萧友梅作曲的《卿云歌》为国歌。1920年10月经北京政府国务会议通过，由国歌研究会印刷国歌曲谱，颁布至各省，从1921年7月1日起正式施行。1921年3月31日，大总统徐世昌指令：准如所拟办理，即由教育部通行遵照。陈毅在法国勤工俭学时因参加学权斗争，1921年被法国警察关进监狱，陈毅等人曾高唱《卿云歌》以表示中国人的尊严与气概。〔15〕萧友梅为《卿云歌》谱曲后，北京政府于1928年即寿终正寝，这首“国歌”也随之成为历史陈迹，但萧友梅也因其为近代中国“国歌”的曲作者之一而载入音乐史册。

程懋筠为孙中山“黄埔训词”(该词为易大安根据“黄埔训词”内容编写，以孙中山名义发表)谱写的《中国国民党党歌》，则更富于一种戏剧性。1928年，国民党中央在全国征选“党歌”，歌词即为“黄埔训词”。据程懋筠堂弟、四川音乐学院声乐教授程希逸回忆：“说起当时征选党歌一事，还有一段鲜为人知的佳话。那时，堂兄正处于事业的低潮期，他为人清高，不懂职场圆滑，心情沮丧。他在房间里为应征国民党党歌而谱曲，完成后，自己却不甚满意，烦躁之下便将写好的稿纸一把揉烂，扔

---

〔15〕 向延生：《中国近代音乐教育的宗师——音乐教育家萧友梅先生》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社，1994，第93页。

进废纸篓。事后，我的堂嫂舒文辉打扫废纸篓时发现了这份曲谱。觉得作品庄严肃穆，有浩然之气，应是很好的作品，便自己重新誊抄了一份，悄悄地寄给了当时的‘党歌编制研究委员会’……”[16]投稿后被编为80号，在139首应征作品中，经由中外音乐家组成的评议小组幕后隔听通过获选，得奖金2 000元（一说为银洋500元），一时名噪朝野。国民党中常委1937年6月3日决议此歌为中华民国代“国歌”，1943年宣布为正式国歌。正如国内最早研究程懋筠的学者罗艺峰所说：“与新中国成立以前的多首国歌相比较，它存在的时间最长、影响最大，因此在近代政治史、音乐史上，均应有其相当的地位。”[17]

萧友梅谱曲的《卿云歌》和程懋筠谱曲的《中华民国国歌》，对其研究的积极意义在于它们反映了近代中国社会变化发展的历史进程。《卿云歌》歌词选自《尚书》，记载舜将禅位于禹时和臣僚一起唱的歌。“卿云”即庆云，古谓祥瑞之气。反映了北京政府政治上迷惑于虚无“瑞兆”、文化上追求“复古”倾向。萧友梅为文辞深奥的16字谱曲，已经相当难能可贵了。全曲共16小节。4小节前奏之后，为8小节的上、下两个乐句，下乐句在变化重复后结束全曲。音域为一个八度加纯四度，曲调庄重流畅、朴实大方，重复中略带变化，体现了一种略微压抑沉闷的文化气息。《中华民国国歌》歌词则寄托了“革命先行者”孙中山先生政治信仰：“三民主义，吾党所宗，以建民国，以进大同。咨尔多士，为民前锋，夙夜匪懈，主义是从。矢勤矢勇，必信必忠，一心一德，贯彻始终。”为12句之四言体，较之北京政府《卿云歌》，已经有了较为开放的时代气息。程懋筠之谱曲为三段体结构：A段曲调庄严沉郁；B段以短促的上下行音型进行；C段开阔高昂，具有自信的力量。尤其中段与前后两段有着鲜明对比效果，可谓峰回路转，高潮迭出。正如王光祈在《各国国歌评述》（1926）中所说：“凡是国家或民族间的生存竞争愈厉害的，则其需要‘国歌’的程度愈增高。”如果再将1949年新中国成立后定为《中华人民共和国国歌》的曲作者聂耳于1935年创作的《义勇军进行曲》加以比较，我们不难发现在中国近代的几首“国歌”，实质上反映了中国社会的巨大进步。其中所体现的时代精神之差异，既是中国近代社会连续性发展的一个投影，也是中国近代社会不同时代的精神面貌鲜明反映。因此，从中国几代“国歌”中我们可以看到中国社会面貌与精神气质的巨大变化。萧友梅和程懋筠谱曲的两首“国歌”，也给我们传递了这样的历史信息。它们既是客观的历史存在，同时又反映了历史的进步面貌。历史既不会重复，也不容倒退。正视历史，恰恰是历史自信心的一种体现。程懋筠谱写《中华民国国

---

[16] 吴婧婷：《追忆五哥程懋筠——声乐教育家程希逸教授亲述笔录》，载《音乐周报》，2006年2月24日，第8版。

[17] 罗艺峰：《程懋筠生平简介及其创作研究》，载《交响》，1988年第3期。

歌》后，国民党曾多次动员他“入党”，均为他拒绝，体现了一种浩然正气。但是，在程懋筠后来创建“音教会”推行音乐教育的主张与实践中，“国歌”曲作者身份却无疑给他增添了一份政治上的“无形资产”以及在文化界所享有的较高地位。

三、相　异

萧友梅和程懋筠的历史命运却有着“相异”之不同。萧友梅是中国近代音乐历史上一座绕不过去的巨峰；程懋筠却是被历史所“遗忘”了的一位音乐家，或者更直率地说，是被历史“封杀”了的一个悲剧式的人物。

萧友梅以他对中国近代音乐教育发展而做出的巨大贡献使得历史学家不能无视他的存在，即便有评价的主、客观差异之分，或以“批判”的语气，或以“淡化”的笔法加以贬低，但是，避开了萧友梅，“中国近现代音乐史”恐怕很难写得下去。这一问题在有关学术探讨文章中已经屡见不鲜，本文不另赘述。萧友梅晚年的音乐教育思想致力于唤醒民族意识与爱国热忱，提出建设一道“牢不可破的精神上的国防”的主张，有着更为深刻的现实意义。可惜，萧友梅未曾看到抗日战争的伟大胜利而于1940年底去世。“逝世后家里极为萧条，丧葬费用全为音专师生捐赠。转年1月2日在中国殡仪馆大殓，安葬在虹桥万国公墓。时遗有5岁的儿子萧勤与4岁的女儿雪真。夫人戚粹真1945年亦病逝于上海。”[18]但是，中国自改革开放以来，随着史学观念的更新、最新史料的发现、价值取向的切换，对萧友梅一生历史功绩的评价正在“还历史以本来面目”。因之，萧友梅对我国近代音乐事业所做出的丰功伟绩，将永远名垂史册。

程懋筠的历史评价似乎没有萧友梅“幸运”。在《中国近现代音乐史》（修订版）的正文中提到“江西省推行音乐教育委员会”和《音乐教育》刊物时，是留着一条“反共”尾巴的。（所谓“反共”，用原著者的话说，是“尽管在这个刊物的初期，刊登了部分宣扬反共思想的音乐作品、文章，以及关于反共音乐活动的报导”，但缪天瑞先生说：“众所周知，当时‘音教会’地处江西南昌五次‘围剿’的指挥中心，社会和学校生活难免蒙上政治色彩，而程先生除政府规定发表的歌曲外，没有在《音乐教育》上刊登政治色彩的歌曲。他在当时遇到的困难和阻力可想而知。”[19]）诚然，音乐史学家在历史著作中有取舍音乐家以及使用篇幅多寡的权利，但历史著作毕竟要接受历史事实的检验与制约。这或许和程懋筠为《中国国民党党歌》谱曲有关。前面说

---

〔18〕 同注〔15〕。

〔19〕 同注〔13〕。

过，一个不是国民党党员的音乐家，为孙中山的“黄埔训词”谱曲，后来又多次拒绝加入国民党；在抗日战争的艰苦岁月中，提出了“用音乐艺术来振奋民族精神，达到抗日胜利的目的”[20]的主张，并且身体力行地带领“音教会抗敌歌咏团”在江西各地城镇宣传抗日救亡，使“江西省推行音乐教育委员会”成为在抗日战争时期全国各省开展音乐教育活动最有成效的一个机构；尤其江西省地处偏僻、文化相对落后，因此而取得具有全国影响之成绩，这在我国近代音乐史上是极为罕见的。尽管程懋筠的历史地位难以和萧友梅完全相提并论，但作为一种历史经验，值得加以借重与借鉴。程懋筠在中国近代音乐史上所以需要一席之地，意义也在于此。在历史著作中容不下对历史文化发展做出过重要贡献的历史人物，只能表明我们的史学思维还停留在“后朝莫谈前朝事”的老化与僵化状态。程懋筠的历史命运值得我们对历史研究的现状进行反思。

程懋筠于抗战胜利后，曾应邀去台湾讲学，当地学校以优越条件挽留他留在台湾，他婉言谢绝，回到了内地。解放前夕，又有人动员程懋筠赴台湾，但他毅然留在了大陆，迎接着新中国的诞生。1950 年他满怀激情地写下了歌曲《新中国颂》（程懋筠词曲），发表在《上海音乐》创刊号上。这首音乐作品也是程懋筠的“绝唱”。他在国民党和共产党水火不容的历史背景下所做出的抉择，由此可见一斑。1951 年程懋筠在上海美专任声乐教授时，应西北师范学院吕斯百教授之聘，赴兰州任教，途经西安时患中风症瘫痪，1953 年南归，1957 年 7 月 31 日因脑溢血在南京病逝。

程懋筠出生的程氏家族是一个世代书香的大家族。他的高祖三兄弟皆为清嘉庆年间进士，官至一品，至今江西南昌新建县还能见到当时的“程家大院”。程懋筠则是程氏家族中第一位留学日本的音乐家。自此之后，程家逐渐造就了一支“庞大”的音乐队伍。程懋筠和原配夫人舒文辉（1905—1993）生有一子一女，长子程应锟（1929—1978）毕业于中央音乐学院，后在哈尔滨师范学院音乐系任教，其女儿在该系毕业；长女程应钿（1930—1995）毕业于中国医科大学，后在哈尔滨从事医务工作。1940 年代，程懋筠和参加音教会工作的张詠真女士（1914—1992）结合，生有二子二女，次女秦尔（1941—　）为中央音乐学院钢琴教授，丈夫潘一飞（1940—　）曾任中央音乐学院副院长、钢琴教授，其子在该院钢琴系教学，其女为该院博士研究生；程懋筠三女儿宁尔（1943—　）在西安音乐学院担任作曲教授，其子在中央音乐学院理论作曲系任教，女儿也在该院担任视唱练耳教学；程懋筠次子张坚（1945—　）毕业于中央音乐学院，现任成都军区战旗歌舞团艺术指导，其子为中央音乐学院硕士研究生；程懋筠小儿子张强（1947—　）毕业于清华大学，其子毕业于

---

[20] 熊志成：《三十年代江西省音教会史况》，江西省文化厅、江西省老年文艺家协会《江西文艺史料》第 13、14 辑，1992 年 10 月、1993 年 5 月编印。

西安音乐学院。所以，程懋筠后裔第二代6人中有4人从事专业音乐工作，第三代8人中有7人跨入了音乐殿堂。此外，程懋筠堂弟程希逸为四川音乐学院声乐系教授；另一堂弟程思三毕业于鲁迅艺术学院，后任哈尔滨师范学院艺术系主任，其女程路也在哈师毕业。程懋筠的另一叔伯侄女程浩曾任沈阳音乐学院、中国音乐学院声乐教授。张詠真之弟张慕鲁曾为南京军区前线歌舞团创作人员……〔21〕因此，程懋筠的亲属中新中国成立后，从事于专业音乐工作者将近20人之多，其中许多人卓有成就。就家族史的角度而言，程懋筠用音乐点燃的“香火”源源不绝，使我国近代具有代表性的一个大家族的音乐历史一直延伸到现代、当代的音乐文化之中。

民族精神是一个国家和民族不可或缺的灵魂，也是推动历史发展的原动力之一。尤其在外族入侵、关系到国家和民族生死存亡的历史时刻，民族精神更是一种崇高的象征，也是判断历史人物是否值得后人景仰与纪念的重要标准。萧友梅和程懋筠两位我国近代重要的音乐教育家，在抗日战争期间所体现出来的民族精神达到了一个新的时代高度。诚然，对萧友梅和程懋筠的肯定，并不意味着对其他具有高度民族精神音乐家之否定，反之亦是。我们既需要高唱聂耳《义勇军进行曲》“起来，不愿做奴隶的人们”、冼星海《救国军歌》“枪口对外，齐步前进”，也应重温萧友梅《从军歌》“国家危险，好男儿奋勇当先”。程懋筠词曲《全靠俺自己》“同胞们，快起来，大家一条心！打倒那，日本鬼，捉拿汉奸们”。因为它们都是中华民族面临做“亡国奴”时代，中国人曾经高唱过的救亡歌曲，历史不应该忘记这一切。“以史为鉴”，在于认识历史的真实性与客观性，对于现实生活能够产生重要的借鉴意义。萧友梅和程懋筠在中华民族面临生死存亡的历史阶段所提出的音乐教育主张以及在实践中体现的民族精神，既是可贵的自我超越，也代表着一大群近代音乐家的爱国思想、意志与愿望。这样一种民族尊严和民族精神，如果站在狭隘爱国主义和宗派主义立场上加以歧视，将之打入“另册”，不仅使历史的公正性遭受到挑战与排斥，还会产生“淡化”民族精神的意识形态作用，其后果将遗患无穷。

［附记］本文写作过程中，承蒙张坚先生和冯云女士提供有关程懋筠生平事迹的珍贵资料，在此表示衷心感谢。

（原载《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2006年第4期）

---

〔21〕 此段程家世系与亲属关系材料由程懋筠之子张坚于2006年8月29日电话联系时口述提供，此外，程懋筠之外孙女冯云女士也补充了相关材料。

斯人已乘黄鹤去

——悼一代宗师黄翔鹏先生

5月8日中午接北京电告黄翔鹏先生于当日凌晨3时05分谢世噩耗，矛盾的痛苦心情达到极点。前不久曾专意去电询问先生病情，听说经名医治疗已能不再依赖氧气袋生存，生命有了转机，为此十分欣慰。未料情况会急转直下，先生突然永远地停止了呼吸。悲痛之情实在无法控制。已经麻木的思维中隐约觉得先生靠氧气袋艰难地喘息三年多的痛苦终于解脱了，人生总会有一个尽头。然而，当代中国音乐学界最杰出的学者却停止了他的学术思考，犹如一泓充满无限活力、不停涌射着晶莹闪光的思想喷泉被无情的命运之神堵塞住咽喉而窒息。这实在是我国音乐界一个无可估量的损失。

我于1982年始识黄翔鹏先生。是年8月，教育部委托山东师范大学在烟台举办“中国音乐史暑期讲学班”，邀请一批全国知名音乐史专家为高师系统该课程教师授业讲学。黄先生即在被邀之列。我作为联系人去音乐研究所洽谈时先生慨然应允，给我留下了和蔼可亲、热情坦然的长者风范印象。缘此有机会和高师同行一起在烟台聆听先生关于“中国古代律学和传统乐学”的专题讲授。先生的讲课每次都是那样非凡投入，仿佛是用生命燃烧的火焰，灼灼逼人，融化着每一个学子的拳拳期盼之心。先生学识博大精深，繁难枯燥的古代律学在他口中讲出竟是那样生动有趣，娓娓动听。这似乎不啻是一种教学艺术，而是先生头脑中储存着中国几千年来乐律问题所有焦点与难点，随手拈来，立意成章。黄先生讲课不仅能化难为易，具有极强的逻辑因果关系，还在于能从方法论上给人以治学之本的教化，或则高瞻远瞩，或则触类旁通，或则辩证客观，或则实事求是，使人听来如临高山，如观沧海，世间学术之巨细，尽收眼底。我确实庆幸自己刚踏上中音史教学之路便能领略到如此完美的学术与教学融为一体的讲授。时间虽则短短几天，却是一生受用不尽！今天回忆起来，黄先生讲学时的音容笑貌依然那样活神活现、栩栩如生。在

课余之际，我们和黄先生或徜徉于海边，或漫步于街头，或聚谈于宿舍，度过了毕生难忘的美好时光。其时黄先生 55 岁，烟瘾尚很大，往往一支接着一支地抽，手指也熏黑了，又不时地剧烈咳嗽。我们劝先生不要抽这么多烟了。他幽默地笑着说：“我这是以毒攻毒嘛。”后来才了解“文革”期间先生曾被关在作过农药仓库的“牛棚”里，自此呼吸器官受到严重侵害，落下了气管炎和肺气肿的病根，也是直接导致威胁先生晚年生命的祸根。不久听说黄先生毅然戒烟，心中犹如悬石落地，甚钦佩先生超人的意志和毅力。那年临别时先生语重心长地说：“你们也该是出成果的时候了。”这句不用寻常的金石之言多少年来始终盘旋在我的脑际。当时黄先生已是著名学者，我不过是史学队伍中一名新卒。先生的话语使我从混沌中醒悟，意识到前辈对后学者学术上寄予厚望乃至是人世间最真诚的鞭策与关怀，也使自己有了攀登被层层历史迷雾笼罩的学术山林的勇气和动力。黄先生对学生“诲人不倦”的精神正体现着自己“学无止境”的追求。

1990 年 7 月，我的著作《中国古代音乐史简述》由人民音乐出版社出版并寄来样书后，立即寄呈一册请黄先生教正。却未想到先生在百忙之中很快阅完书稿，还用毛笔字写了一封热情洋溢的信函给予了最大限度的勉励。先生的信全文如下：

> 再生同志如晤　顷接惠赠《简述》一书，披览为快，夜读不觉已至终篇。甚满意。吾以此书为近年所刊中音史之最有价值者，由衷之言也。此书不摆历史著作的架子，不走老路，有心得，能反映近十年来音乐史界的最新研究成果，因此决非闭门造车者所可望其成绩也。又者，书中屡蒙引用拙作，凡所注意及者，实皆敝见以为系统之历史著作难产而应於诸如此处下功夫以期集腋成裘之日来临焉。类此者，现已多蒙采撷，而是皆余之初衷，故尤因之而无任兴奋。
>
> 书此即颂
>
> 撰祺
>
> 黄翔鹏
>
> 九〇年八、二

先生的信不只挥笔纵横自如，字体挺拔隽永，乃是不可多得的墨宝，文中流露对晚辈的关切之情亦令人肃然起敬，更在于先生的治学思想和学术精神值得再三玩味深思。黄翔鹏先生对于中国音乐史的研究有着极高的境界的追求和本质认识，也是他毕生梦寐以求为之奋斗的事业。正如中国艺术研究院音乐研究所在《黄翔鹏同志生平》一文中指出：“从这部未定型的著作（指《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》——引者注）中，可以观察到一个站在历史高度和学术前沿的学者，以他气贯长虹的热情和冷静敏锐的眼光，全面提出了中国音乐史尚待解决的课题和

解决问题的途径。它本应成为中国音乐史研究的划时代巨著，其中包括对聚讼千年、也是他毕生专注的课题——‘唐俗乐二十八调’的认识。然而这只能成为他的‘未完成交响曲’。”黄先生总是以严谨学者的高度历史责任心来看待中国音乐史的研究事业。有了这种“此曲只应天上有”的境界，才会有平常人难有的平常心。先生之于中国音乐史著作，非不能也，而不为也。有一件事可以寻觅先生的心迹。去年，一家出版社计划征求一部多卷本的《中国音乐通史》，拟邀黄翔鹏先生领衔。先生婉言谢绝了。1996年6月18日先生病中给音乐史学家孙继南教授信云：

> 今天精神好些，赶紧给您写封信。主要是说明我推辞顾问一事的必然如此。至少从咱们在六十年代的合作起，我就早应该从事音乐史写作的了。但我愈是着手这一工作愈是觉得火候不到，明知许多问题真相不明，明知许多论断是有问题的，明知许多基础没有打好，明知许多课题还要一点一滴作起来，还不如老老实实转过来为新一代人写史作些准备的好。所以这才有我给刘再生写的那封信。……我不是说为了当前教学需要也不能写史，但那就非我岗位，更非我之所想，如果参与，那就欺人并自欺了。以此，冒犯诸位的热心与好意，只好请予原谅。

黄先生学术上无与伦比的严于律己使我想起老子的名言“大象无形，大音希声”。用它来比喻先生无处不在、无所不有的学术成果与思想之精髓，再也恰当不过了。黄先生是当代中国音乐史研究当之无愧的权威，自己却并无一部中国音乐史之系统著作藏之名山，传诸后世。但他弥漫于天地之间的有关中国传统音乐研究的宏观设想，提出尚待解决的课题和指出解决问题的途径以及所作的至关重要的铺垫业绩，已经为或者下世纪将会问世的一部世人瞩目的中国音乐史著作做好从“无形”至“有形”的一切准备。或者说，如把中国传统音乐比喻作一座神奇的宝库，黄先生所作的业绩是为后人准备了打开宝库的钥匙。一代文化伟人去世之后，他的学术精神和影响将永远不会消失，也必然融入中国传统文化的历史长河之中。黄翔鹏先生就是这条历史长河中的一个巨浪，一座无形而永恒的历史丰碑。

1991年7月我参加中国音乐家代表团赴香港出席国际传统音乐学会（ICTM）第31届世界大会，黄翔鹏先生任代表团顾问，故又有机会得以相聚。有缘聆听先生所作《中国传统音乐高文化特点及其两例古谱》精彩的大会演讲。先生精辟地阐述了中国古代乐谱的译解不仅仅只是符号解释问题，而应具有对中国历史“高文化”的特点作全面深入的研究。这篇既有宏观又有微观，两者又缜密结合照应的论文讲演，使我又一次亲睹先生的学术风采。先生博大宽阔的胸襟还在于容纳不同的学术见解。会议期间一位韩国学者向黄先生请教中国汉代“声曲折”究竟是什么

形式的记谱法时，先生尽管不完全同意我于1990年第1期《中国音乐学》发表的论文《“声曲折”之我见》的看法，仍然客观地介绍了国内目前存在着一种“曲线谱”的见解；一种可能是某种文字符号标记的观点。其时我恰好在侧，先生的学术胸怀令我沉思良久。会议休息期间我们在美丽的香港海畔拍了多张合影。单独为先生在小会议厅拍的一张垂须微笑的照片，先生尚很满意。可惜物是人非，只能留作永久的纪念了。

黄先生是1993年底应邀去台湾讲学归来后劳累过度病倒的。次年春在中央音乐学院作学术讲演时脑子突然一片空白，自此便一直卧病在榻，再也未摆脱对氧气袋的依赖。1994年7月和1995年12月我两次去北京参加会议时都曾专程去寓所看望先生。向先生请教有关学术问题时，先生依然循循善诱。话虽不多，分量极重。我劝慰先生好好静养以图恢复健康时，先生悲观地摇着头说，肺功能是不可能再恢复的。我们便沉默无语。这是见到先生的最后一面。今年3月上旬去北京出席中国音乐史学会理事会时，原本计划要去探望先生，惜因会议安排时间实在太紧，又听说先生健康状况较为稳定，心想待以来日吧。未料这一疏忽导致失去了原能见一面的最后机会，留下了永远不能原谅自己的终生遗憾。

王光祈、杨荫浏、黄翔鹏是20世纪享有重大国际声誉的三位著名中国音乐学家，也是21世纪中国音乐理论界人皆仰之的三座学术高峰。如果说王光祈（1892—1936）是“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的中国人”（日本音乐学家岸边成雄语），1934年出版了《中国音乐史》，从律、调、谱、器研究方面开辟了一条音乐史学新路；杨荫浏（1899—1984）在音乐史学、民族音乐研究、乐律学诸领域继往开来，做出了全面的贡献，1981年出版的《中国古代音乐史稿》是中国音乐史研究的经典之作，他的学术成果在古今中外之间架起了宏伟的桥梁；那么，黄翔鹏（1927—1997）则直接继承了杨荫浏先生植根于实践的治学精神，开拓了中国音乐学研究新的思维空间。他的学术研究熔史学、文献学、考古学、乐律学、古谱学、民族学、民俗学等学科于一炉，在先秦钟律、音乐史分期、中国传统音乐基础乐理的理论框架建设、曲调考证方法等方面均取得了突破性的最新成果。他是杨荫浏先生之后这一领域的学术带头人。1996年2月成为第一个获得日本“小泉文夫音乐奖”的中国学者。黄先生的论文集《传统是一条河流》《溯流探源》《中国人的音乐与音乐学》和尚未公开发表的专著《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》及其他未定稿著作，凝聚着他对中国音乐的无比热爱和为这一事业耗尽的毕生精力。笔者无意妄断三座学术山峰哪一座更高耸、更壮观、更为气象万千，他们都生动地反映了20世纪中国音乐学学科犹如拔地而起的崇山峻岭之无限风光。三位著名学者突出的学术造诣均为学贯中西，博通古今，皆是后学者敬仰的楷模和学习的榜样。

黄翔鹏先生作为后学敬仰的一代宗师，一生坎坷，成果卓著；淡泊自律，为人坦荡。我虽非先生的入室弟子，但自踏上治史道路后却有机缘在许多方面得到先生教诲。从人生追求、道德修养到做学问的态度、方法、思维、观念等根本问题上均获益匪浅。先生之道德文章足以令人折服。20世纪是中国音乐学初步创建与发展的时代，21世纪的中国音乐学必将是趋向成熟和走向世界的时代。这一学科跨世纪之间起到继往开来历史性贡献的学者则是黄翔鹏先生。他一生的治学业绩架起了一座跨越世纪的学术桥梁。相信历史老人会做出公正的评价。

黄先生走了。他是乘着黄鹤而去的。武汉长江侧畔黄鹤楼附近的湖北省博物馆陈列着号称世界第八奇迹的曾侯乙编钟，那也是黄先生呕心沥血治学研究的一座象征。他在1970年代中期提出我国春秋战国时期编钟存在着“一钟双音”的独到见解，是先秦钟磬音乐研究的重大突破，但连他敬仰的前辈杨荫浏先生都持怀疑否定态度。然而黄先生的远见卓识与科学论证不久终于为1978年出土的曾侯乙编钟得以完全证实。天意耶？人算耶？这需要何等敏锐的历史眼光和学术勇气啊！如今，黄先生的英灵驾着黄鹤在茫茫宇宙间遨游。“黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。”但是，他的目光依然注视着他所热爱的人间，注视着他了如指掌的中国音乐学界，注视着他熟悉的每个人所做的一切。

安息吧，敬爱的黄翔鹏先生。

（原载《人民音乐》1997年第9期）

人文精神的光芒

——纪念吉联抗先生诞辰100周年

人类记忆是历史的延续、文化的延续，也是生命的延续。为吉联抗先生写一篇纪念文章的想法，早就铭刻于心，本拟于先生百年诞辰前夕完稿，恰逢中国艺术研究院音乐研究所成立60周年约稿，于私于公，提前动笔予以纪念皆合情合理，何况民间寿辰的纪念历来讲究“男九女十”，多年来积聚在心头对吉老的感恩与怀念之情，犹如打开了记忆闸门，一泻千里，不能自已。

大凡有百年华诞的中国知识分子，大都经历了“五四”时代科学、民主人文精神的洗礼、抗日战争时期民族气节的锤炼和中华人民共和国成立之后阶级斗争的考验。在中国社会形态和文化形态急遽转型的时代，知识分子都在接受着时代的检验，实际上这是一个人性“大裂变”的时代。尤其在阶级斗争极其残忍的“反右”与“文革”岁月，人格的尊严与人性的丧失成为衡量中国知识分子是否拥有人类文化精神的一块试金石。吉联抗先生青年时代由学医而参加抗日救亡歌咏运动，编辑《新音乐》杂志，直至晚年成为音乐史学家，一生所走过的人生道路始终闪烁着人文精神的光芒。

吉联抗（1916.5.16—1989.2.23）[1]，原名吉连康，江苏无锡人。1933年考入上海中医专科学校。1935年8月，加入吕骥领导的“业余合唱团”；1936年4月，参加由吕骥、孙慎、麦新等人组成的“歌曲研究会”，从此成为抗日救亡歌咏运动骨干。1937年抗战爆发后，参加由周恩来批示组建的“战地服务团”，辗转于上海浦东地

---

[1] 关于吉联抗先生逝世月日，目前有2月11日（伍雍谊《从医生到音乐史学家——音乐理论家吉联抗》与“中国音乐史学会大事记”，网文）和2月23日两种说法。本文日期依据吉联抗治丧委员会发布“讣告”《吉联抗同志生平》所载：“中国共产党党员、中国音乐家协会理论委员会副主任、中国音乐史学会会长、中国艺术研究院音乐研究所研究员吉联抗同志，因病医治无效，于1989年2月23日20时30分在北京积水潭医院逝世，享年73岁。”

区，浙江嘉兴、杭州、江山、金华，江西萍乡等地。1938年4月参加中国共产党。同年到达武汉外围战场，流动于鄂豫皖、湘鄂赣各地，在艰苦条件下开展抗日救亡歌咏工作。1939年初抵达广东韶关，在张发奎任司令的第四战区国民党部队复杂的环境中从事统一战线工作。1941年7月起，先后在桂林逸仙中学、柳州市柳州中学任教，和孙慎一起开展群众歌咏运动。1944年夏，日军进攻桂林、柳州，他参加抗日游击司令部任政治部宣传科长、政工队队长等职，坚持开展敌后抗日武装斗争。抗战胜利后仍回柳州中学任教。1946年春，赴广州与孙慎、黄力丁一起编辑《新音乐月刊（华南版）》，同年5月赴香港，继续编辑《新音乐月刊》，开展歌咏运动。1946年10月，回上海、无锡，其后在常熟县立中学、上海比乐中学任教，直至上海解放。中华人民共和国成立后，历任上海大中华唱片厂厂长、北京广播器材厂副厂长、中国广播乐团副团长、《人民音乐》杂志副主编、中国音乐家协会民族音乐委员会副主任等职，自1956年起工作之余即从事中国古代音乐史料的辑、译、注事项，1973年起调至中国艺术研究院音乐研究所工作，曾任音研所顾问，中国音乐家协会理论委员会副主任等职，1985年出任中国音乐史学会首任会长，直至1989年2月因病逝世。[2]

我有幸刚踏上中国音乐史教学之路即参加了1980年5月于北京西苑宾馆召开的“中国古代音乐史座谈会”，认识吉联抗、黄翔鹏、冯文慈、蓝玉崧、郭乃安、李石根、夏野、周畅诸位老一辈的音乐史学家，至今保存着他们多封亲笔书写的珍贵信件，其中吉联抗先生（自此尊称他为“吉老”）信札有20余封之多。他的字体清秀典雅，柔中有刚，笔锋藏而不露。在吉老人生的最后几年中，他的人文精神关怀对于我的治学意识、学术行为与作风产生了一生受用不尽的潜移默化作用。

为适应教学需要，我从1983年起编写了《中国古代音乐史常识》（上、下册）油印教材，并寄呈吉老指正，未曾料到吉老都认真看了。1984年6月12日给我写了一封长信，主要内容为：

> 下编已读完唐代部分，现在就写信给你，是因为有一些想法要告诉你。你大概知道，我应《中国音乐》编者之约，在该刊连续撰写“古代乐人介绍”稿，今年第三期的稿子是介绍唐初的祖孝孙、张文收、吕才，又写交该刊编者。第四期呢，本来打算介绍唐代的乐工，尚未着手。拜读大作下编的“唐代有哪些著名音乐家”以后，感到你已经基本上把这个内容写出来了，就想自己偷懒，请你把这一篇改写一下，纳入“古代乐人介绍”，由我交该刊编者。当然作者是你，

---

[2] 伍雍谊：《从医生到音乐史学家的历程——音乐理论家吉联抗》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，春风文艺出版社，1994，第610—618页。

我只是作者与编者的中间人罢了。……以上是一件事，还有一件事：《人民音乐》约我写介绍唐代音乐专著的稿子，我一直没有动手。现在，我也想偷懒了，就请你把“唐代有哪些音乐专著？”一文改写后寄我，由我介绍给该刊编辑部。

吉老信中所说的两件事，就是后来我的两篇文章《唐代的“音声人”》(《中国音乐》,1984年第11期)和《幸存于世的唐代音乐专著》(《人民音乐》,1985年8月号)发表的由来。一位知名学者将自己的课题主动让给青年人去做，能够在音乐核心刊物上连续发表两篇文章，毫无利己之心，更无实用目的，而且诙谐地戏称自己“偷懒”，这在30年后的当下学界有人常以学术为私有财产，或作为谋取私利、自我夸耀的工具，境况已经大不相同。吉老作为老一辈音乐史学家，他的史德、史识令我动容，这是吉老给我治学之道上的第一堂课。

在一般人印象中，吉老是一位个性倔强、不易沟通的学者。他表情严肃，要求严格，治学严谨，批评严厉，凡事一丝不苟。“严”字几乎贯穿了他一生的行为作风。他做学问严谨在史学界有口皆碑，他的批评不留任何情面。杨荫浏先生和他同在音研所从事研究工作，学术上的分歧意见照讲不误。杨先生在《史稿》中写“唐九、十部乐”时，列表中皆列入“扶南”乐。〔3〕吉老以《唐代九、十部乐中并无“扶南乐”》〔4〕一文纠正了杨先生的疏忽，在史学界起到了澄清史实的作用。还有，《史稿》认为古代“巫”字是由“舞”字演变而来，“由卜辞中的‘舞’，变为后来小篆中的‘巫’字，又变为楷书中的‘巫’字。”〔5〕吉老不同意这一看法，用“王之光”笔名发表一篇文章，指出“巫”字的字形在《甲骨文编》和《金文编》中是十字的四端各加一道半封闭的短横，与“舞”字或舞蹈形象并不相干。〔6〕后来吉老生病住院我去北京探望他时，他还问起：你知道王之光是谁吗？我也开玩笑地说：听说是一个倔老头呢。他听了哈哈大笑。吉老经常告诫我做学问要“凿凿有据”，从事历史研究要做到“无一字无来历，无一事无依据”，对我的治学态度产生了毕生影响。吉老的性格与孔夫子的“温而厉”相悖，属于“厉而温”的类型。这大概和他长期在抗日战争的斗争环境中生活，同时曾在桂林、柳州、常熟、上海等地任中学教师的人生经历有关。他的内心深处始终洋溢着对后辈青年的关爱之情。1987年10月27日的信中有这样一段话：“做老师，培桃李，当时苦，后来甜，这我是深有体会的，四五十年前的学生现在还常有人远道来探望我的。”只有当过教师，而且真正热爱学生的人才

---

〔3〕 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社，1981，第215页。

〔4〕 吉联抗：《唐代九、十部乐中并无“扶南乐”》，载《人民音乐》，1984年8月号。

〔5〕 同注〔3〕，第20页。

〔6〕 王之光：《“舞”和“巫”的字形》，载《音乐学丛刊》(第1辑)，文艺出版社，1981，第93页。

会有这种深切体验。熟悉吉老的人都了解他性格中的风趣和幽默感，听说，在“文革”后期吉老参加一次会议，由于在文化领域长期与外界隔绝的“自我封闭”，很难再看到西方电影。晚间休息时有人提议放映一部欧洲影片消遣一下，许多人闻之色变，生怕惹出事来。吉老说：咱们这岁数的人是“刀枪不入”的，怕什么？放。好一个“刀枪不入”！凝聚着吉老对生活的热爱与自信。我亲自接触的一件事是吉老担任中国音乐史学会会长后，听说学会经费拮据，便自己拿出100元钱寄给秘书长作为日常开支。在1986年这可不是一笔小数目，相当于一般大学教授一个月工资。我问吉老会不会影响家中生活时，他淡然一笑，说：“这是用的我的稿费，取之于民，用之于民罢了。”重人轻财往往是有气度胸襟学者的行为特征。吉老自己的生活却十分简朴，总是穿一双布鞋，背心都有几个窟窿；写信也是惜纸如金，内容简短时便把一张稿纸截成几小段写在上面，形式不拘一格。从这些生活琐事的细节中却能反映出吉老高尚的人性品格，令人肃然起敬。

吉联抗先生在音乐史学领域的大手笔是对音乐史学队伍的建设与发展做出了重要贡献。1985年10月，“中国古代音乐史会议”在南京召开，决定成立“中国音乐史学会”，经投票选举吉老担任了会长。在此前，1982年由教育部委托山东师范大学在烟台举办“中国音乐史暑期讲习班”，此后成立“中国高等师范院校音乐史学会”，由孙继南任会长，组织了一系列推动中国音乐史教学与研究的活动。吉老十分赏识“高师学会”的团结与务实作风，提出两个“学会”合并的创议，并亲自参加“高师学会”于1986年10月在福州召开的常务理事会活动。这一期间，我们和吉老有一周时间的朝夕相处，一起开会商讨音乐史学的发展和两个学会“合并”的事宜，并赴泉州观摩福建南音演出。有一件事给我们留下了非常深刻的印象。在泉州由住宿的宾馆去演出地点时，由于当时无车接送，全体人员均步行前往，大约有五六公里路程。我们都在50岁左右，尚年富力强，吉老已年届70，走路拄着拐杖，跟在后面，走到演出地点时已气喘吁吁，非常疲惫，却一声不吭。请他到前排入座时，吉老执意坐在后排，我们为对他年老体弱照顾不周而十分内疚。回宾馆晚餐时，我特意给吉老买了瓶白酒解乏，过了一会儿，始缓过劲来，又谈笑风生起来。吉老不摆架子、平易近人的作风，由此可见一斑。在吉老的提议下，经中国音协批准，以“高师学会”集体加入“中国音乐史学会”名义完成了中国音乐史学队伍的扩充建设。1987年10月，“中国音乐史教学与学术讨论会”在江阴召开。这是中国音乐史学会规模最大、学术讲座最多、质量最高、最富民主空气与活力的一次会议，吉联抗先生作为首任会长，在中国社会改革开放后对音乐史学事业的建设与发展做出了卓越贡献。吉老在音乐史学界的地位，是在音乐文献学方面做出建树而奠定的。他凭一己之力译注了《乐记》(1958)、《孔子、孟子、荀子乐论》(1959)、《墨子・非乐》(1962)、《嵇康・声无哀乐论》(1964)、《两汉论乐文字辑译》(1980)、《琴操(两种)》

(1990)、《古乐书佚文辑注》(1990)(以上均由人民音乐出版社出版);《春秋战国音乐史料》(1980)、《秦汉音乐史料》(1981)、《魏晋南北朝音乐史料》(1982)、《隋唐五代音乐史料》(1982)、《辽金元音乐史料》(1986)、《宋明音乐史料》(1986)(以上均由上海文艺出版社出版)等著作。这13册书乃是古代音乐史料建设的一项系列性工程,包含了我国古代有代表性的音乐论著和二十四史中的主要音乐史料,注释中包括大量辨析考证等学术成分,为中国古代音乐史的研究做了基础性铺垫。从这些出版物的年代中可以看到吉老在《人民音乐》任副主编时即利用业余时间进行写作,前后跨度长达30余年时间。他多次说起自己是“半路出家”,此系事实,并非谦辞,但唯其“半路出家”,对于构建古文献中文字学、音韵学、训诂学知识结构的难度实非易事,学术道路的艰辛更令人钦佩。让人纳闷的是吉老作为追随吕骥、孙慎参加抗日歌咏运动的老一辈革命音乐家,1938年入党,是典型“三八式”干部,新中国成立后一直在音乐文化部门担任领导工作,却在“官运亨通”之际急流勇退,选择坐“冷板凳”的学术研究道路,成为“一介草民”,似乎令人不可思议。我曾多次去吉老德胜门外的住处,那是他老伴曾心影在广播电台工作的宿舍,一排排大杂院式平房,下雨天地上一片泥泞,做饭是在门边搭起的炉灶,三间房子中间是“饭厅”兼“会客室”,西边是卧室,东边是书房,光线很灰暗,在一排排书架上摆满了各种书刊杂志,这是吉老最宝贵的财富了(吉老病中还选了几本书送我留作纪念,全部书籍则无偿地捐献给了音研所)。吉老由“仕途”向“学者”转折,实际上是他实现的人生自我转型和自我超越——由“官本位”向“民本位”转化。吉老从来不写炫耀自己的文章,故而人们也无法了解这一人生转折的深层缘由。曾听人说起吉老一件往事,《中国音乐学》拟发表吉老照片与生平文章,请他自定文字介绍,吉老只是写了一张“七十岁,白活了!”六个字的“自传”。其人格之平凡而伟大如此!或许从中可以揣测吉老观念意识中常人所无法达到的境界。吉联抗先生一生的文化业绩,早期积极参加抗日救亡歌咏运动,在抗日战争和解放战争年代,创作《九月的夜》(邵冠群词)、《河边草》(舒群词)、《一条道儿长又长》(黄凛词)、《春耕曲》(于逢词)、《五更望夫》(萧军原词)、《为啥田地荒》(联抗词)、《飞行颂》(洪遒词)、《人民进行曲》(方荧词)、《破桌子》(广西民谣)等歌曲作品,从歌词标题中亦可窥探谱曲的选择都是和群众的生活、斗争感情密切相连的题材,而不是空喊革命口号的内容。“文如其人”,吉老的音乐创作真实地反映了他的内心世界;中年之后便坚持不懈地从事中国古代音乐史史料译注工作,13部“译注”成为他在音乐史学领域的代表性著作;晚年担任中国音乐史学会会长后对中国音乐史学会的学风建设和队伍建设做出了重要贡献。因此,吉联抗先生的一生,是闪烁着人文精神光芒的一生,为中国音乐文化事业留下了宝贵的精神财富。

我始终感到歉疚的是吉老在生命的最后两年为我付出的过于沉重的精力与代

价。1986年底，经孙继南先生推荐，人民音乐出版社已经过三审决定出版原先的油印本《中国古代音乐史常识》。我想，既然正式出版，不如重起炉灶，以一个个专题形式梳理中国古代音乐的历史脉络，却又心中无底，毕竟这样的撰写方式未曾有过。于是给吉老写信，征求他的意见能否为我审稿把关，吉老回复欣然同意，于是从1987年起我每写完几个专题（当时尚在稿纸上用笔书写）便将一叠书稿用挂号信寄到吉老德胜门外住处，他看后总会提出意见，三言两语，非常简练，或赞赏，或批评，或建议修改，写在裁截的小纸条上，然后拄着拐杖到附近邮局把书稿寄回济南。这种联系方式持续了有半年多的时间，此时吉老不但已是七旬老人，而且身体多病。“江阴会议”后，我本来想邀他到济南家中小住几天，一来尽地主之谊，好好招待吉老，二来也省去他奔波邮寄之苦，吉老也表示同意。会后吉老到仪征的大女儿家住后来信说：“越歇越累，只能直接回北京了。”11月6日从北京来信云：

> 承邀赴济南，惜身体仍未痊愈，体力不支，虽心向往之而力不从心也，奈何！照我现在的身体情况，能不再坏下去就算上上大吉，也只能带病延年，白吃干饭，外出开会就谈不上了，估计明年哪儿也出不去，现在又有胆结石、脂肪肝，横膈膜下总是隐隐作痛，才体会到所谓“痛”苦也。

27日来信又说：

> 我的身体本来不错，谁料一下子杂病丛生，近来走两步都觉虚浮。看我这字迹亦成涂鸦了。

这实在是不祥之兆！此时，我的书稿写作已近尾声，吉老却坚持审稿不误，未几，终因支持不住而昏厥住院。年底，我专程赴京探望吉老，在京3天，每天都去积水潭医院探视。那几天他的病情略为稳定，见我去了也非常高兴。我托人从海边买了一斤海参让吉老补养身体，他还幽默地说：“怎么吃呀，像吃药那样一口吞下去吗？”接着做了一个仰起脖子吞药的姿势。我就告诉他用什么方法把海参发好，泡软后炖汤吃。说起书稿，吉老总是十分兴奋，讲了许多鼓励的话，并主动提出要为书稿写序。（以前我曾约请吉老作序，他回信说：“写与不写，要等看完书稿再说。”）在病床上，吉老语重心长地说：有的青年学者太“放”，这不好。他还特意解释：“放”就是狂妄，就是自我膨胀，我不喜欢这样的人。吉老还谈及他病后的写作计划：要把他辑译的音乐史料丛书全部从头至尾修订一遍，说学术是要精益求精的。我当时从大夫那里听说诊断为肺癌，并估计生命不会超过5个月时，心中的痛楚实在难以形容，在吉老面前还得掩饰痛苦，强颜欢笑地安慰他好好治疗养病，答应他

抽空再去北京看望他。同年春节，吉老从医院回家过年时，龙年正月初二（公历1988年2月18日）便写下《聊以为序》之绝笔文字。第一句话就是：

> 一病三月，至今不痊。病前应承为刘再生同志的《中国古代音乐史概述》（当时书名尚未最后确定——引者注）一书写些读后感，聊以代序。因病，这事也就拖了下来，使我不能不耿耿于怀，深以为憾。

吉老在病入膏肓时还惦念着为书稿作序，每念及此，不禁思绪万千，潸然泪下。但是，未及等到《中国古代音乐史简述》出版，吉老便于1989年2月23日驾鹤西行。3月10日在北大医院第一附属医院殡仪馆举行的遗体告别仪式上，我一进灵堂便再也抑制不住悲恸的心情，伏在棺柩上放声恸哭，呼喊着："吉老，我来看你了。你睁开眼看我一眼呀，再和我说几句话吧！"但是，吉老"沉默"着，再也不会回答了，他永远地离开了我们。我常常想，学术著作的归属与性质仅仅是署名的作者吗？这种认知似乎过于简单化了。任何时代的文化都是历史的延续，尤其是音乐史学著述，始终是历史与时代的文化结晶，其中融汇着多少前辈学者的心血，实在难以估衡，虽然他们没有署名，甚至有的连姓名都未列入。"文章千古事，得失寸心知"，只有作者自己心里最为清楚。特别在目前学术空气浮躁的时代，吉联抗先生生前的金玉良言、一片苦心，值得每一个青年学者认真思考，人文精神始终是学术研究的灵魂与生命。

在中国艺术研究院音乐研究所成立60周年之际，笔者深有体会的是，凡接触过音研所老一辈的学者吉联抗、黄翔鹏、郭乃安等，都会体会到他们身上所具有的闪烁着光芒的人文精神。譬如吉老"心中装着别人，唯独没有自己"的豁达胸襟；黄翔鹏先生任所长时提议"开门办所"的战略观念；郭乃安先生提出"音乐学，请把目光投向人"的宏观论述……都浓聚着人文精神的精华，使人怀念"中国音乐研究所"大家云集时曾经有过的历史辉煌。这种富有真挚人性色彩的文化精神是音乐研究所应该继承与发扬的宝贵精神财富！诚然，一个时代有一个时代之学术，也会有一代新学者群体涌现。笔者衷心祝愿中国艺术研究院音乐研究所将具有更加辉煌的成就与未来！

（原载《中国音乐学》2014年第2期）

音乐社会活动家之人格魅力

——忆赵沨担任中国音乐史学会会长之始末

我怀着复杂的心态——怀念、敬佩、矛盾、分歧、歉疚——落笔写作此文，由于赵沨先生（以下尊称为“赵老”）生命最后十多年时间中担任中国音乐史学会会长，我们之间有了较多接触与联系，对他的性格、为人、观念、行为、思维、魄力等也有了更为真切的了解。对任何历史人物的评论，远距离观察和近距离接触是两个差异较大的视角，本文以独立的描述分析方法进行研究，[1]希望能够以一个真实、有血肉的人物形象再现历史，纪念即将来临的纪念赵沨先生诞辰100周年的日子。

在我印象中赵老是一位才华横溢、性格豪爽、思维敏捷、出口成章、落笔成文，有着长期革命斗争经历和善于处理复杂问题的老一辈音乐家。作为著名的音乐理论家、音乐教育家和社会活动家，我所接触的是他在音乐社会活动方面作为。在近代或当代音乐文化领域，社会活动家的作用往往为人们所忽视，其实，社会活动家在音乐事业中能够以人格之魅力震撼人心，广泛团结社会各阶层人们，即便思想观点相异者也常为之折服。在老一辈音乐家中，赵沨先生就富有这样的能力与才干。

我与赵老初识于1980年5月在北京西苑宾馆召开的“中国古代音乐史座谈会”上，不过那时接触不多，他很少参加会议，未有深入交往。1980年代，更多是听到的一些传闻。我们学校有一名英语教师曾拜会过他，赵老说，噢，您是大学英语老师，我们就用英语交谈吧，这位教师说，我是学俄语出身，后来改学的英语。赵老

---

[1] 著名哲学家[德]恩斯特·卡西尔认为：“独立的描述分析方法的必要性现在是普遍承认的了。如果没有描述的分析事先提供某种尺度，我们就不可能期望测量人类文化某一特殊分支的深度。这种结构的文化观必须先于单纯的历史观。历史学本身如果没有一个普遍的结构框架，就会在无限大量的无条理的事实面前不知所措，因为只有借助于这种普遍的结构框架，它才能对这些事实进行分类、整理和组织。”参见[德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985，第88页。

接着说，好啊，那我们就用俄语交流好了，这个教师脸红语塞。赵老精通多种外国语之说并非虚传，这种学识渊博、通晓多国语言的音乐家在近代可谓凤毛麟角，赵老则是出类拔萃者。1990 年 10 月由中央音乐学院主办在北京太舟坞召开“中国音乐史教学研讨会”（以下简称“太舟坞会议”）上，我又见识了赵老处理问题的决断能力。这次会议除“教学研讨”外，还有一项重要议程是选举中国音乐史学会会长。由于“江阴会议”后吉联抗会长病逝，学会已处于“群龙无首”状态。“太舟坞会议”因不是全体会员大会与学会年会，因此，在会议通知中给所有会员寄了一张“选票”进行无记名投票选举会长，并规定会长工作单位必须在北京，外地副会长和年事已高者不再参与竞选。参会代表普遍认为这一决定不太合理，加进附加条件，不符合民主、自由选举的原则。但是，据会议组织者申明，这是经赵沨同志批示同意的意见。鉴于赵沨的威望，大家又不好提出反对意见，会上会下气氛较为压抑。代表们看法很快传入赵沨耳中，于是赵老晚上亲自参加常务理事会。“太舟坞会议”常务理事会成员有副会长冯文慈、汪毓和、陈聆群、孙继南，秘书长赵后起，副秘书长刘再生。在会议组织者说明会议的议程和选举安排之后，会场一片寂静。赵老沉吟片刻后，说：我想不起来了，我不记得批示同意过这样的选举原则。赵沨似乎话中有话。接着他说我还有别的工作处理，你们继续开会讨论吧，说完之后便离开了会场。于是，这次会议的会长选举形势急转直下，常务会议变成了一次生活批评会，一致否定了原先的选举安排。第二天秘书长向与会代表宣布了常务会议决定，并当众焚毁了所有选票。会议代表欢欣鼓舞，没有想到形势会有这样好的转折局面。超一流围棋高手都具有在棋势危急时刻沉着应对，以至“一着妙棋，满盘皆活”的扭转乾坤能力。赵老在“太舟坞会议”上能够听取多数群众意见，明察秋毫地化解复杂问题能力，给我留下了极为深刻的印象。学会沿着符合大多数会员的意愿继续发展和开展学术活动。在这次常务理事会议上，赵沨同志被一致推举为中国音乐史学会会长。

1992 年 10 月下旬，我目睹赵老在济南“落魄”的一幕，如民谚所说：“识者为宝，不识者为草。”在文化界、音乐教育界知名度极高的赵沨先生在山东师范大学却遭到了罕见的冷遇。事情的原委是这样的：由国家教委艺术教育委员会、中国音乐家协会教育委员会牵头主办的“第五届国民音乐教育改革研讨会”本拟在山东青岛举行，因承办单位临时变卦，同年 7 月，会议联系、组织者李妲娜通过曾在北京工作过的一位王姓教师找到山东师范大学音乐系主任周复三，希望能够“救急”，改在山东师范大学举行。周复三是一个忠厚本分、极为认真的人。我当时协助他做一些事务性的工作，认为关键应该由学校决定是否同意并拨款解决经费问题。但是，主管经费副校长表示无力拨款解决会议经费。由 400 人参加的一次大型全国性会议在没有任何经费来源情况下召开，恐怕全国院校也没有这样的先例。王姓教师

出谋划策，认为可以将会议伙食承包给学校私人开设的“贵宾餐厅”和职工食堂，住宿承包给学校招待所，返程车票承包给铁路上他一个朋友办理，食宿差旅费则全部由参加会议者自掏腰包解决。于是，第五届国民音乐教育改革研讨会在山东师范大学“隆重”召开了。参会知名专家学者有李凌、赵沨、姚思源、伍雍谊、陈功雄（台湾）等，全国各地音乐教育知名人士云集，学校只提供大礼堂作为会议报告厅，其他事情一概不予过问。国家教委艺术教育委员会主任赵沨从北京飞到济南时，只好求助山东省音协，音协只有一辆中型货车，于是请赵老坐驾驶室从机场接到学校。学校虽有条件较好的专家楼，赵沨还是被安排在普通的招待所。全国各校音乐系领导开座谈会时就在音乐系一间教室里用学生的课桌拼成会议桌，座位则是用学生上课坐的长条木椅排在四周，甚至白开水供应都没有；伙食之差竟至于闹到餐厅老板拿着菜刀和会议代表吵架地步；返程车票的解决也不尽人意，使得许多代表怨声载道。我因为负责领着学生给会议代表分发材料，既无心也无力照顾参会熟人，包括赵老在内，只是到散会那天才有空去招待所看望他。赵老说：刚才招待所的人来“撵”他了，让他赶快交上住房费离开，他说山东艺术学院一会儿就有车来接我，不会欠你们房费的，他们还很不高兴。我苦笑着说：委屈赵老了，也一直没来看你，好在我们很快会在扬州见面的。第五届国民音乐教育改革研讨会在当时最不重视音乐教育的山东师范大学举办，实在是中国音乐教育的莫大不幸与悲哀。俗话说，“家丑不可外扬”。但是，本文记述的是一段历史，无须为学校涂脂抹粉，作为历史教训，只是秉笔直书而已。倒是作为部级干部的赵沨，不计较个人得失，坐货车的驾驶室、住普通的单人间、吃难咽的饭菜而毫无怨言，宠辱不惊，淡然处之，这样一种能屈能伸、能上能下的大家风度又给我留下了很深的印象。

同年10月30日—11月5日，“中国音乐史学研讨会”在江苏扬州举行，会议中心议题是讨论高师院校集体编写的《中国音乐通史简编》（孙继南、周柱铨主编）和传统音乐在近现代音乐史中的地位作用问题，也是中国音乐史学会的第四届全国会议。参加会议的有赵沨、冯文慈、郭乃安、陈聆群、孙继南以及60位学会代表。会议由秘书长赵后起筹集经费组织，除学术研究与讨论外，食宿、交通安排得很周到，还游览了瘦西湖等名胜古迹。赵沨会议空闲时则看我刚出版不久的《中国古代音乐史简述》，并在扉页题写：“近读再生同志大著，真可谓‘无一字无来历’之力作。中国音乐史自王光祈先生以来，或大谈律学，或脱离社会学，刘著之刊，真大事也。赵沨读后书感。”给予我很大鼓励。记得，那次会议多数人住的是五六人的大房间，赵沨住在宾馆二楼单间，那时已76岁，身体肥胖，上下楼很吃力。所以，每到吃饭时我便到房间搀扶他去餐厅。当时曾听到过一些议论，现在自己也到了这个岁数，腿关节不好，上下楼很希望有人搀扶、体验到人到老年心态时，对误解也早已释然。或许我对赵老的照顾，使他对我产生好感。在会议晚餐有酒喝时，听他说起许多往

事。传闻中的赵沨酒量惊人，新中国成立初期，赵沨曾在宣传部工作，在国庆节国宴上，因周恩来身体情况不允许喝酒，周总理向每桌国宾敬酒时，都由赵沨代喝，喝茅台酒一两斤不在话下，体现了豪爽的性格。在扬州会议上仍能喝半斤多酒。回想起来，遗憾的是我当时尚未介入中国近代史研究，史料意识较为淡薄，否则可以当面向他请教在近代音乐中的亲身经历以及接触过其他众多音乐家的真实情况。这次会议是我和赵老接触时间最长的一次，也进一步加深了我们的感情与交往。此后，我每去北京时总会到他在新文化街 47 号的住所探望，汇报学会的工作和谈论其他一些相关事情。

1994 年 4 月，《中国音乐》主编薛良先生应我校音乐系一位老师邀请来济南一游，请他吃饭时也邀我作陪。席间，薛良拿出了《中国音乐》第 2 期将发表的 4 篇文章小样，说这是由他、冯光钰和一位民族音乐学家执笔，分别用笔名写的重头文章，〔2〕准备在音乐界掀起一场对王洛宾的批判热潮，让我们看看征求意见。我看后说：王洛宾已经 80 多岁了，我上初中时就唱过他《青春舞曲》，旋律流畅，别具一格，充满乐观情绪，毕竟对中国音乐事业做出过贡献，对人的问题还是采取慎重态度为好。薛良说：好啊，欢迎你写稿，提出不同看法。由此，评价王洛宾功过问题进入我的学术视野。6 月，我写成《批评者，批也，评也！——对“王洛宾热”现象的思考》一文，寄给薛良，他回信说：“王洛宾的问题，《人民音乐》也发表了三篇文章〔3〕……目前仍以‘摆事实’为主，等事实搞清楚了，再讲道理还来得及，也可以更全面一些。”婉言谢绝了在《中国音乐》刊用。于是我给赵老写信，求助于《人民音乐》。赵老见信后于 7 月 7 日立即回复：“大作急望先睹为快。”我把文章寄给赵老后，很快地收到了他的回信，全文如下：

> 再生同志文席　大文拜读，我认为言之成理，如不能用“民族音乐学”建立之前的标准要求王洛宾等即是。因此，我是主张《人民音乐》刊载的，如您同意，或告我转去或由您复印寄张弦同志，说我知道并赞成此事。
>
> 当前，音乐生活中不正常现象很多，但音乐批评应坚持双百方针与二为方向，则是必须坚持的。“炒文化”热，是新闻界一再掀起的恶风之一。有的事本来无碍大局，但一炒再炒，问题就更复杂了。我意，如大作有一定学术意义之

---

〔2〕 刊登于《中国音乐》1984 年第 2 期的这 4 篇文章是：晓明《实事求是——我们的准则》，肖人伍《人民，只有人民才是民歌之父》，孟由《民歌的“著作权”——读〈王洛宾作品自选集〉想到的》，鲁承《〈在那遥远的地方〉是怎样产生的》。

〔3〕 《人民音乐》1994 年 6 月号的 3 篇批评王洛宾文章是：戴鹏海《历史是严肃的——从“王洛宾热”谈到“炒文化”》，杜亚雄《编选〈洛宾歌曲集〉的前前后后》，戴鹏海《民歌岂能出卖？〈历史是严肃的〉续篇》。

文可发表，如无，《人民音乐》也不应炒下去了。

匆匆，草不恭。

敬礼

赵沨　挥汗成雨之时

这封信邮局的邮戳是1994年7月11日，正值夏天三伏之时。《人民音乐》于同年10月号头版刊发了这篇文章。所以，在当时音乐界“围剿”王洛宾的形势下能够让读者听到不同的声音，是和赵沨先生的支持与帮助分不开的。同时赵沨有着开阔的宏观视野，当音乐界许多学者都拘泥于讨论与考证王洛宾“民歌之父”的称谓，改编还是创作，稿费是否合理等细枝末节，甚至大肆炒作三毛和王洛宾的“忘年恋”，把音乐批评庸俗化的时候，赵沨就一针见血地指出：“‘炒文化’热，是新闻界一再掀起的恶风之一。有的事本来无碍大局，但一炒再炒，问题就更复杂了。”我也常想，音乐批评尤其是争鸣文章，往往吃力不讨好，我和王洛宾素不相识，批评王洛宾的许多人却是音乐界熟人与朋友，为支持一个人却得罪了一大片。但是，音乐批评中的“史胆”与“史识”是衡量学者人文精神的重要标准之一，音乐批评也必须经得起历史和时间的考验。王洛宾看到文章后于1994年12月18日在深圳给我写了一封信。王洛宾信的全文如下：

再生先生：

陌生的友谊，为正义，无其他牵扯，最可贵，永远珍藏。明年下半年，芝加哥将上演我与友人编写的歌剧《奴隶的爱情》，届时邀请你为贵宾。

近来忙于音乐活动，仅十一月份，即举行南京、北京两台音乐会，近日又赶来深圳，筹办新年音乐会，尚有香港、澳门、福州等地也在相邀。

自己努力完成这些活动，向人民汇报，同时也向国内著文攻击我的先生们，表示敬意。

估计春节过后才能返回新疆。

通讯处：新疆乌鲁木齐市幸福路32号　邮编830002

祝全家幸福愉快

王洛宾

1994年12月18日

（附名片）：“五十五年前编写过《大坂城的姑娘》一歌，今天竟因此当上大坂城镇的镇长，也是件生平趣事。”（王洛宾信的原文两处文字均为“大坂城”——引者注）

信中充满了乐观、幽默情绪。可惜仅一年多时间，他即患病于 1996 年 3 月 14 日在乌鲁木齐逝世。《中国音乐论辩》一书中详细记述了“关于王洛宾‘西部民歌版权’之争”的前前后后，文章中有这样一段话：“唯一一篇声援王洛宾、强调应当重视王洛宾功绩的文章，在此显得尤为突出，那就是音乐史学家刘再生的《批评者，批也，评也——对‘王洛宾热’现象的思考》，该文讨论了三个问题……刘再生独具一格的‘批评’文章，也十分客观地列出种种事实，可谓为众多声讨者们提了一个醒儿。”〔4〕本文所以对王洛宾问题旧事重提，是因为这是我在音乐评论中为数不多的争鸣文章之一，赵沨对这篇文章所起到的肯定、支持作用，功不可没。

我曾经有过为赵沨写一篇关于他音乐人生文章的想法。1995 年 1 月 25 日赵老在回信中说：“你说想找个时间由我回顾一下过去的经历和学习的经过，当然我也曾经有这种想法的，前几年，我也做了几个小时的自述录音，但后来再看一遍，觉得有些学习上、思想上和自己的主张上都没有详细谈到，所以，如能再有一次机会坐下来，像聊天一样，说一段问一段，力求不是只谈些生活经历，而能够有一点‘思想性’的话，作为一个历史风云的见证人，作一次自我表白，可能也是有点意义的。”有一次在北京与学术圈友人聚在一起说起这个话题时，未料引起一片哗然。早在 1990 年代初期，音乐界反对“资产阶级自由化”的意识形态领域斗争“白热化”时，我每次去京都到音研所和乔建中、居其宏、田青、王安国等好友见面相聚，对于那场针锋相对的激烈论争既不陌生，也未健忘，观点自然是倾向于“被批判”的中青年理论家，对于赵沨作为极“左”思潮阵营中“主将”之一所发挥的“批判”作用印象也十分深刻。但是，时隔几年，尤其在和赵沨多次接触后，我觉得他还不是那种“左”到不近人情的人，也正如他自己所说，“作为一个历史风云的见证人”、“作一次自我表白”，写篇文章真正深入到他的内心世界与精神领域中去探究他的音乐思想行为，对于史学研究未尝不是一项有意义的事情。可惜毕竟远离京畿，见面时也始终没有坐下来细谈机会，这是我在赵沨生前始终未能为他写出一篇文章的主要原因。

我们学校自 1993 年底由原省教委主任周志仁担任党委书记后，对音乐教育给予了相当重视，并于 1995 年开始启动申报音乐学硕士点事宜。申报硕士点需要学术带头人的多方位影响、学术梯队结构、大量科研成果、科研经费来源、扩充图书资料等衡量指标，赵沨作为国务院学位委员会文学（艺术学）学科评议组组长在审批硕士点上有着举足轻重作用。当年高师系统有多所院校申报硕士点，一般认为最具竞争力的是河南大学音乐系和山东师范大学音乐系，两校具有各自学术优势。1995 年 10 月，我和河南大学音乐系主任赵为民一起参加中央音乐学院一次学术

---

〔4〕 祁斌斌：《关于王洛宾的“西部民歌版权”之争》，载梁茂春主编《中国音乐论辩》，百花洲文艺出版社，2007，第 584—613 页。

研讨会，约定好晚上去看望赵沨。赵老一如既往热情地接待客人，毫无领导干部摆架子陋习，我不止一次去过他家，从来未有拘束之感。我想，党的干部都能这样“礼贤下士”，何愁在群众中威望下降。记得有一次去赵老家中时，他说起目前教育界的不正之风，一边抽着他惯用的大烟斗，一边说：有个女学生哭着对我说，赵老你知道现在考研有多难吗？有的学校教师的要求，不是点票子就是脱裤子。赵老一边磕着他的烟斗灰，一边忿忿地说，世风日下啊！赵老对教育现状忧虑也反映了他作为一位音乐教育家的正直人品和对不正之风的深恶痛绝。这次我和赵为民分别向赵老汇报了各自学校筹备申报硕士点情况，临别时赵老还送到门口。我说，赵老，这次硕士点我们两个学校最好能够一起解决啊。赵老说，好的，我会放在心上的。次年，硕士点终于审批成功。我于是在1997年60岁退休时开始带研究生，直到2008年。担任硕导需要更开阔的学术视野和前沿性知识结构，在教学相长过程中，我的学术认知也在不断提高与升华，由单一的古代音乐史研究扩展至近代音乐史研究和音乐评论领域，退休后出版了8部著述。〔5〕我常常想，一个人机遇有时会决定人生命运，我在学术道路上真正成长是在退休之后——无论是知识学问或是对人的见识。我是一个理性认知相当“晚熟”的人，在我的人生转折点上，赵沨先生起到了“贵人相助”作用，也是改变我人生道路的有恩之人。

1997年3月6—8日，中国音乐史学会第五次理事会议在首都师范大学音乐系召开，出席会议的有赵沨、冯文慈、汪毓和、孙继南、刘再生、戴嘉枋等22位理事。会议除了学术讲座之外主要讨论学会开展学术活动以及学会的发展问题。早在一年多前，赵沨因病住院，在医院中曾给我一信：

> 赵沨拜启
>
> 再生同志文席：
>
> 捧读手翰，久病如霍然痊愈！
>
> 学会大多如史学会。但我辈应争取做的好些，故才有召开理事会之议。但既然至今仍只少数理事同志签复，且五月转瞬即到，我仍未出院（郑州会议后，再次入院），只好请河大（原拟于1996年5月在河南大学举办——引者注）先通知各理事，一是说明原因而延期，会期暂定暑假或寒假，并再次催促各理

---

〔5〕8部著作为：《中国音乐的历史形态》音乐论文集，上海音乐学院出版社，2003；《中国古代音乐史简述》韩文版，汉城民俗苑出版社，2004；《中国古代音乐史简述》修订版，人民音乐出版社，2006；《中国音乐史简明教程》，上海音乐学院出版社，2006；《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009；《中国音乐史基础知识150问》，人民音乐出版社，2011；《音乐界一桩历史公案》，音乐论文集，上海音乐学院出版社，2012；即将出版的《嘤鸣集——刘再生音乐评论文集》，上海音乐学院出版社，2014。

事回答可否出席。如何？此信最好请你拟一草稿，再交河大同志代印发出。

我心病再发，可能和郑州开会过累有关。大约四月底可出院，届时再电话联系。

诸承锦注，至以为感，医院无信笺，草草不恭，唯书不尽意耳！

即颂

教祺

赵沨顿首再拜

请代向周书记致意

这封信邮戳日期为1996年4月24日，是赵沨作为学会会长对中国音乐史事业尽心尽力的历史见证，我读后是异常感动的。自己患心脏病住院期间，尚念念不忘学会活动，提出建议方案。同时，写信给一个晚辈是如此谦恭有礼，使我惶恐不安。这也是我后来联系孟维平老师最后促成在首都师范大学音乐系延期于1997年3月召开理事会的经过。在这次会议上，赵沨已有辞去会长职务打算。他曾私下征求过我的意见，由谁接替会长较为妥善。我说：大家都认为冯文慈先生德高望重，可以出任会长，再为他在北京配一个助手协助处理学会日常工作，这是最理想的方案。万一冯先生不愿出山，□□□应该愿意出任会长的。赵老抽了几口烟斗，说：他恐怕不行，今天这个观点，明天那个观点，这不是一个彻底的唯物主义者。赵老的话我至今记忆犹新！赵老对意识形态观念一贯坚持的立场，是可以理解的，在老一辈革命音乐家中乃是一种普遍现象，在时代遽变中也比政治领域和学术领域中投机取巧者值得人们尊重。诚然，思想观念的转变和机会主义的行为属于两个不同范畴，需要认真加以区分。孟子云：“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈，此之谓大丈夫。”(《孟子·滕文公下》)历来是中华民族的传统美德和人生格言。所以，对人的评价是历史文化现象中最为复杂的领域，仁者见仁，智者见智，但是，历史最终还是会水落石出，做出公正结论的。

我保存赵沨先生的最后一封信是1997年9月20日由他夫人吴锡麟老师代笔书写的。

再生同志：

我记得我刚出院时，收到你写的纪念黄翔鹏同志的文章，后来《人民音乐》编辑部告诉我，他们也收到您的大作了，后来看稿时知道已经发排了，但最近两个月由于骨质增生引起的坐骨神经疼，弄得坐卧不安，也记不得《人民音乐》是否刊出了？

有一件事拜托您。听说曲阜师院音乐系在孔子艺术节上表演了祭孔乐

舞，其中有文舞、武舞两章，我很想看看这两首音乐的主旋律（不要配器谱），但如有歌词则希望能读到，我请求你找有关的同志找一下寄给我，十分感谢了。而且还希望您尽快一点找，这倒真是一种不情之请了。

腿部疼痛，匆匆！

即颂

教安！

赵沨口述于病床上

1997.9.20

赵老说的文章，是黄翔鹏先生于 1997 年 5 月 8 日逝世后我写的《斯人已乘黄鹤去——悼一代宗师黄翔鹏先生》，刊载于《人民音乐》1997 年 9 月号。赵老在自己坐卧不宁的病中还牵挂着别人写的一篇文章，同时表示了对黄翔鹏先生足够的尊重，这一细节也反映了他的人性品格。我接触的赵沨，对别人要求几乎“有求必应”。记得于红梅有一年开二胡独奏音乐会，正好我去北京，到赵沨家后代于红梅请他为音乐会题词，赵老不假思索立即蘸墨挥笔而就，在书画界我也很少见过馈赠墨宝有如此慷慨侠义心肠的文人。赵沨的题词，既不卖弄作秀，也不附会风雅，而是一种文化底蕴的自然流露，这幅题词红梅一直珍藏着。同样，赵老病中还“急于”看到“祭孔乐舞”曲谱，应不是为了用于学术研究，乃是他一生视文化为生命的自觉行为。赵沨文化修养的出众是人所共知的，此处无须笔者赘述。

我最后一次见到赵沨先生，是 2000 年 10 月 5—8 日在山西太原召开的“中国音乐史学会第六届年会”，会议主题是“新世纪中国音乐史学的回顾与前瞻”。赵老健康已每况愈下，由吴锡麟老师推着轮椅照顾他参加会议。我至今略感不安的是我在会议上和赵老因观念分歧发生的矛盾，或者说是“顶撞”赵老。世纪之交，“重写音乐史”成为音乐界的热门话题，在开幕式上，赵沨和汪毓和都谈这一热点问题。赵沨大意是说，当前有人提出“重写音乐史”问题，我们共产党人不写共产党的音乐史，写什么样的音乐史？“重写音乐史”就是想否定共产党的领导。汪毓和先生在发言中说：我是一名共产党员，我当然要站在共产党党性立场上写音乐史。我是一个心直口快的人。在第二天大会发言中，以“论学术宽容精神”为题临时要求发言。主要内容是说，我不同意赵沨会长的发言，中国音乐史是中华民族的音乐史，不是哪个党派的音乐史。共产党音乐史可以在“中共党史”中写，但不能替代属于整个民族的音乐历史；我也不同意汪毓和的发言，共产党在不同历史时期有着不同的“党性”，既有正确路线时期的“党性”，也有错误路线时期的“党性”，请问汪先生您是站在哪个“党性”立场上写的音乐史？语言直率犀利，观点针锋相对。那天大

会发言时，赵老在房间休息，听人汇报后他在第三天大会上讲话时说：我在开幕式上发言是有“语病”[6]的。我听后是颇有感慨的，我还从来没有见过哪一位领导人这么快就在公开场合承认自己的错误，而且完全是出于自觉行为。我对赵沨的人品与观念又有更深一层认识。然而，在会议后期选举会长时，我再一次“顶撞”了他。赵沨会长同意这次史学会改选实行“双会长制”。在全体大会上我当着赵沨面说：赵老，我坚决反对“双会长制”，国际国内的学术团体，从来没有过这种先例，中国音乐史学会难道连一个会长都选不出来，需要实行“双会长制”？会闹出国际笑话来的。赵老一言不发，场面弄得很僵。最后他说：那就大家选举吧。在先选出理事由理事会投票后，最终选举冯文慈为会长，修海林为常务副会长，副会长有刘再生、洛秦、郑锦扬、丁承运。我不清楚这次会议后赵沨对我会有一种什么样印象。会议休息期间到公园游览时，我还帮吴锡麟老师推着赵老坐的轮椅，一边漫步，一边说笑，彼此并没有什么隔阂感觉。但是，这却是我和赵老最后一次相处，也未曾料到这会是我们的生离死别。

我始终感到歉疚的有两件事情，一是赵沨先生于 2001 年 9 月 1 日在北京病逝，由于早已预定参加一次学术会议，未能专程赴京参加赵老追悼会和他作最后告别；二是后来一直忙于教学与研究，又不知道赵老搬家新地址，再也未去探望吴锡麟老师。在一般人看来，这似乎是不近情理的事情。生者常太息，死者长已矣！然而，生死之间的阴阳分界，并没有割断 10 多年来我对赵老的怀念。

社会活动家的人格魅力，主要标志在于具有高尚的人品、高度的文化修养和辐射力极广的人脉。周恩来是中国杰出的政治家和社会活动家，即便政治斗争与意识形态水火不相容的蒋介石对周恩来的人格魅力也爱恨交加，曾说：“周恩来是个人才啊！我们党里像他这样的人才太少了！可惜！可惜！不能为我所用。”[7]赵沨在音乐界也有着相类似的才华，无论思维、口才、文笔、书法、学养与待人接物，都有很好的口碑。赵沨不是那种坐在办公室里、站在主席台上发号施令的人。他精力旺盛，广交朋友，深入群众，尊重别人，在国际文化交流中也有着广泛的影响。赵沨先生曾担任中央音乐学院院长、名誉院长、顾问，中国音乐家协会副主席，国家教委艺术教育委员会主任，国务院学位委员会艺术学学科评议组召集人，文化部学位评议小组组长，中国音乐史学会会长，《音乐研究》主编、《人民音乐》主编等多种职务。作为一位音乐教育家和社会活动家，他接触过的人何止千百！我和赵老的接触与往来以及保留他的几封信件，只是沧海一粟而已。我想，如何评价已经成为历史人物的赵沨，毋庸讳言，史学界目前存有分歧，盖棺而未定论。誉满天下，谤满天

---

[6] “语病”：措辞的失当。《汉语大词典》(11)，汉语大词典出版社，1993，第 224 页。

[7] 老久、峰涛主编：《蒋介石之谜》，新疆大学出版社，1993，第 310 页。

下，是屡见不鲜的历史文化现象。“存在决定意识”以及“意识反作用于存在”是极为重要的哲学辩证思维原理。赵沨政治信仰显然属于“体制内”的意识形态，在一些政治运动和思想领域的斗争中不可能超越制度的局限与束缚，说过不少错误的言论，写过不少观点错误的文章。学术观点的不同争论也是一种十分正常现象，我在后来写的文章中也曾不指名地批评过赵沨。〔8〕但是，历史对于意识形态常常会淡化，海峡两岸国民党和共产党几十年恩恩怨怨都在中华民族的共同血脉中逐渐溶化，中国社会意识形态的对峙也需要以新史学观加以审视。诚然，历史不会是一本不分是非的“糊涂账”，然则，不论何种政治信仰，无论哪个党派团体，人性的野蛮与文明，制度的专制与民主，应该是区分意识形态社会价值的分界线与分水岭，极终体现则是作为一个人究竟有没有以人性为核心的人文精神。正如恩斯特·卡西尔所说：“人只有在创造文化的活动中才成为真正意义上的人，也只有在文化活动中，人才能获得真正的‘自由’……人并没有什么与生俱来的抽象本质，也没有什么一成不变的永恒人性；人的本质是永远处在制作之中的，它只存在于人不断创造文化的辛勤劳作之中。因此，人性并不是一种实体性的东西，而是人自我塑造的一种过程：真正的人性无非是人的无限的创造性活动。”〔9〕总之，赵沨的一生，是一个经常徘徊于特定意识形态的固执和正直善良人性的萌醒两者之间进行着文化的创造和人的自我塑造的过程。在这一过程中，作为历史经验教训，他不时闪烁文化光华的人文精神和观念意识僵化保守的时代局限，都值得我们从不同的角度进行分析研究。

本文仅以他担任中国音乐史学会会长之始末，以亲自接触与信件文本为史实，简要论述赵沨先生作为社会活动家对中国音乐史学事业所做出的贡献，还有那种观念意识虽有分歧、人品气度却难以挑剔的人格魅力。

（原载《音乐研究》2014 年第 3 期）

---

〔8〕 刘再生：《导向作用与实践检验——“编者按”作为音乐批评之存在方式》“个案之四”“个案之五”，载《音乐研究》，2009 年第 3 期。

〔9〕 同注〔1〕，第 5 页。

甲子风云　异军突起

——中国民族管弦乐领军人物朴东生

一、以期与世界音乐并驾齐驱

中国民族管弦乐事业的蓬勃发展已是一个有目共睹的事实。它所达到的时代高度纵向上已超越历史上任何一个时期，横向上已扩展至世界华人居住的国家和地区。1927年“国乐改进社”成立时，刘天华即提出国乐“以期与世界音乐并驾齐驱”的宏伟设想。如今，国乐之名已有多重“符号”：大陆谓之“民乐”，香港称为“中乐”，新加坡叫作“华乐”，台湾仍名“国乐”。美国、加拿大、日本等多以“华乐”名之。其共性指向均为中华民族自古至今所特有的各种器乐独奏形式以及现代管弦乐队的合奏、重奏形式。

国乐“以期与世界音乐并驾齐驱”是否具有理论价值与实践意义？回答是肯定的。音乐是人类唯一超越国界的共同语言，无须翻译，即可沟通。刘天华所说的“并驾齐驱”，实际指向乃是“西方音乐”。在以高度声乐化和高度器乐化为特征的“世界音乐”中，无论小提琴、钢琴、室内乐、交响乐、歌剧等音乐形式还是众多音乐大师创作的大批优秀作品，已经缔造一个有着几百年文化积淀的欧洲音乐文明，盛行不衰，风靡全球。同时，世界各民族、地区的器乐形式，也有着各自独特的艺术表现力，两者具有相对性之文化价值。但是，作为人类的“音乐语言”，后者之流行多属于国家性、地区性而非世界性范畴。中国“国乐”能否与“世界音乐”抗衡？是否存在着作为国际性音乐语言的潜力？这是刘天华提出这一理论命题之历史高度与实践价值所在。

中国器乐之创作形式，现有两种典型模式：一是借鉴欧洲音乐创作形式、创作思维与创作技法，融入中国音乐元素而创作的中国音乐作品，具有现代形式、现代

技法、现代内容、现代风格等艺术特色。另一种是运用中国固有传统器乐形式，既采用传统音乐技法又借鉴西方复调思维相结合手法，以传统乐曲改编或现代内容为题材，创作既有传统韵味又有现代特色之中国民族管弦乐作品（包含各种器乐独奏作品在内）。上述两种创作模式，就其“形式”而言，均值得提倡，也是中国器乐走向多元化创作繁荣必由之路。然而，从民族特色角度审视，现代中国民族管弦乐队却有着中国乐器群的“外观”，更具有鲜明中国“神韵”，运用西方音乐创作技法乃是一种借鉴性手段。其音色之古老，韵味之独特，技法之新颖，题材之广泛，兼有“传统”与“现代”之光彩，使其“与世界音乐并驾齐驱”，具有“以我为主”的文化优势。这是中国独一无二的器乐文化！因此，随着中国经济稳定发展和国际地位迅速提高，世界各国迫切需要接近中国时代的到来，“民乐”将越来越起到“文化交流”使者的使命。尤其在改革开放之后，中国民族管弦乐事业的发展可谓异军突起，高手云集，新人辈出，名作纷呈，中国音乐界正在逐步实现“与世界音乐并驾齐驱”的伟大理想。但是，时代总是在呼唤着领军人物出世，领军人物也总会不负众望地依靠集体力量改变时代面貌。朴东生则是民乐界公认为当今中国民族管弦乐事业起到这一作用的灵魂人物。

二、中国民族管弦乐事业的领军人物

所谓“领军人物”，一般有这样几个特征：1. 指在音乐界或某一领域被公认“领袖”式人物，在长期实践过程中形成一种难以替代的核心地位；2. 精通本行专业，在理论与实践方面具有凝聚力、号召力与影响力；3. 有着鞠躬尽瘁的献身精神与人格魅力；4. 有一批拥护者，形成规模不等之群体队伍；5. 对本行专业之建设与发展做出富于前瞻性、时代性的巨大贡献。因之，领军人物乃是个人才干在天时、地利、人和三者缺一不可条件下发挥时代作用的产物。中国民族管弦乐事业的蓬勃发展，既离不开一代代音乐家含辛茹苦付出的心血与努力，也得益于时代文化需要创造的客观条件，更是当代中国民族管弦乐队伍群体性的智慧与创造结晶。归根结底，“与世界音乐并驾齐驱”是中国民族管弦乐的集体性长远目标。同时，我们也无须回避“领军人物”的重要作用。这样的人物，既是整个队伍中普通一员，又是能够对整体事业产生举足轻重影响的，有抱负、有谋略、有实际行动、有忘我精神之将帅式才干人物。在这一基点上考察并加以验证，将朴东生先生称为中国民族管弦乐事业的领军人物，乃是一种严肃的学术定位。目的在于总结中国民族管弦乐事业发展的历史经验教训，以及倡导个人作用与整体事业之间所应有的一种“互动”关系。

朴东生（1934—　），辽宁沈阳人。1949年参加专业文艺工作，时年不足14岁。1952年创作第一首民族管弦乐合奏曲《东北风》（合）作为音乐创作生涯的起点。同年就读于东北鲁迅文艺学院，创作成名作——民乐合奏《苗族见太阳》；1954年调北京，在中国青年艺术剧院儿童剧团管弦乐队参与演奏、作曲事项；1956年调至中央歌舞团任指挥，创作二胡曲《在草原上》，唢呐协奏曲《欢庆胜利》，扬琴独奏曲《山谷的黎明》《东湖之春》等作品；1958年下放农村；1959年“支边”延安；1961年调辽宁歌剧院任歌舞团民族乐队指挥，迎来民乐创作又一个“高峰期”；“文革”期间，插队落户，后调至沈阳市歌舞团任指挥，经历了人生沉浮磨炼；1977年重返北京工作，调回中央歌舞团担任指挥；1978年起先后出访31个国家和地区，再一次成为他从事创作、指挥、写作之“黄金期”；1979年与彭修文、秦鹏章发起中国民族管弦乐学会的筹建工作，直至1986年正式成立；1987年筹备组织千人演奏“中华大乐”，9月在第一届“中国艺术节”开幕式上演出，并担任《金蛇狂舞》指挥；1989年初，调入文化部中国录音录像出版总社任领导工作；整个1990年代，在总社、学会、创作、指挥、大量社会活动的“立体化”状态下忙碌，直至21世纪之今日。作为中国民族管弦乐学会主要领导人，朴东生对于我国民族管弦乐事业迅猛发展起到了带头人作用。他于1996年（62岁）离休至今，始终未曾离开热爱的民乐岗位。在他从艺60年岁月中，既浓缩着新中国成立后我国民族管弦乐事业发展道路的一个侧影，也彰显出一位音乐家的成长过程以及在整体事业中所具有的历史地位与作用。

中国民族管弦乐学会（以下简称“民管会”）在朴东生担任主要领导职务后所做的工作以及取得的成绩，或许能够展示上述两个方面的相互依存关系与内在联系。

（一）民乐队伍的壮大

1927年“国乐改进社”发起成立时，发起者有刘天华、吴伯超、郑颖孙、曹安和、萧淑娴等35人。“大同乐会”作为近代最具影响的民族管弦乐演奏团体，无论在上海（1918—1941）或重庆（1941—1946）时期，人数均在数十人左右。“民管会”则由1986年成立初期的几十位会员发展到目前拥有近8 000余名会员。同时，“民管会”在组织建设、分工精密、成员众多、活动频繁、有质有量方面乃是卓有成效的机构，对于团结全国民乐界人士共同推进中国民族管弦乐事业的发展起着“中枢神经”作用，在港澳台以及世界华人地区的同类团体中也具有举足轻重影响。这种巨大的时代反差，既得益于中国社会改革开放所产生难以估量的积极作用，也是“民管会”决策者不失时机抓住历史机遇迸发的文化能量。正如朴会长所说：“‘学会’成立15周年时，编印了纪念画册，它的标题是：路在延伸。我坚信，在弘扬民族文化、繁荣民族管弦乐事业的里程中，‘学会’肩负着重要的历史责任。大家一致认

为，我们将在这一宽广而充满希望的大路上，坚定不移地勇往直前。”[1]这一决策变成了这样一个事实：中国历史上从来没有过如此一支浩浩荡荡民乐大军的记录！

（二）民乐创作的繁荣

音乐创作始终是音乐文化事业发展之根本。新中国成立后，20世纪五六十年代民乐创作进入一个初步繁荣阶段，一批优秀民族器乐独奏曲和合奏作品表现了新的时代特色。但是，中国民族管弦乐创作的真正繁荣是在我国进入改革开放新时期之后，形成了一个以多元化为特色的民乐创作新时代。彭修文、刘文金、赵季平、关乃忠、王建民等是这一时期具有代表性的作曲家。民乐创作题材多样，形式独特，手法新颖，具有很强时代震撼力。诚然，音乐创作是一种个性化极强的文化行为，主要依赖于作曲家自觉的创作欲望与内在动力。然而，“民管会”作为外界因素推力作用显然不容忽视。1998年朴会长上任之初，即在山东青岛组织“’98全国当代民乐创作理论研讨会”（与《人民音乐》共同主办）。他在“开幕词”中说：海内外各阶层“一致呼吁能有更多符合时代要求的民乐精品问世，创作已是推动民族管弦乐发展的关键。”“在世纪之交举行如此规模的创作研讨会，必将为21世纪我国民族管弦乐事业取得更辉煌的发展奠定良好的理论基础和思想基础，一定会推动我们的作曲家写出更多更好无愧于伟大时代所需要的大量民乐精品。”[2]在“闭幕词”中又说：“这是一次推动创作观念转变、拓宽创作思路，高水准、高质量、有实效的理论研讨会。……是一次重要的带有里程碑性质的学术活动，必将在下世纪显示出这次会议的理论影响。尤其在座的中青年作曲家，肩负着跨世纪的重任，将对建构完备的民族管弦乐理论体系发挥更大作用。”[3]事实已经证明，改革开放、世纪之交的岁月，是我国民乐创作最有活力与个性化的时代。大批具有经典特色的民族管弦乐作品与民乐独奏、重奏乐曲，争奇斗艳，不胜枚举。中国民乐创作精品意识已经渗透到民族器乐各个乐种之中，验证了朴会长上述关于民乐创作理论所具有的高瞻远瞩眼光与实践意义。

（三）民乐人才的培养

民族器乐演奏高水平人才的培养与涌现是中国民族管弦乐整体事业极其重要

---

[1] 朴东生：《关于“中国民族管弦乐学会”》，载朴东生著《民乐纪事60年》，中国文联出版社，2009，第389页。

[2] 朴东生：《在“’98全国当代民乐创作理论研讨会”上的开幕词》，载《民乐纪事60年》，第391页。

[3] 同注〔2〕，第394页。

环节，也是衡量民乐水准之“外化”形式。新中国成立后，高等音乐院校和民族器乐团体开始成为培养民乐演奏人才的重要基地，并逐渐遍及民族乐器各个门类。笛子、琵琶、二胡、扬琴、古琴、古筝、笙、唢呐等均有一批优秀演奏家乃至大师级人才涌现。然而，真正形成一大批高水平民乐演奏队伍，还是在中国社会改革开放之后。其中，除了时代发展需要、专业人才培养部门的纷纷建立和演奏家孜孜不倦的传薪精神等因素之外，“民管会”以及其他机构举办民族器乐考级和各类民族器乐比赛为促使民族器乐演奏人才大规模涌现创造了时代性机遇。经文化部批准，“民管会”自1997年暑假开始在全国举办“民族器乐演奏（业余）考级”活动。考级伊始，朴东生即指出：“这是民乐界一项具有深远历史意义的长期战略任务，是弘扬民族文化、普及民乐的一项重要举措，必须严密组织、精心操作，认真负责地抓好、抓实、抓出有广泛影响的成果。”[4]民乐演奏人才的培育，由普及到提高是一种规律性现象，更是弘扬民族文化、提高民族文化素质的重要途径。“严密组织”与“精心操作”则是成败之关键。“民管会”主办或承办的全国性各种规格民族器乐比赛，从各类少年儿童民族乐器比赛直至历届文化部主办“文华艺术院校奖——第一、二、三届民族器乐大赛”，中央电视台主办2007、2009两届“CCTV全国民族器乐比赛”。优秀民乐人才之脱颖而出令人目不暇接，兴奋无比，受到社会各界人士高度赞赏。中国民乐人才新人辈出，后继有人，拥有高水准后备力量之雄厚，又构成历史上空前未有的壮观景象。这些比赛，朴东生都参与其中，对于培育各行业后继人才有着重要推进作用。正如朴东生会长所感言：“中国的民族音乐在21世纪必将取得更加辉煌的发展；中国的民族音乐必将在世界乐坛上熠熠生辉，光彩夺目。”[5]民乐新人是我国民乐事业的未来与希望，把握现在，放眼未来，这是战略家的决策与胸怀！

（四）民乐精神的发扬

何谓“民乐精神”？即民族音乐的“自我超越”。众所周知，我国民族乐器素有“不登大雅之堂”之雅号（诚然，从传统音乐角度而言，其发挥的作用是另一性质问题）。刘天华曾说过：“当知今后学术界，必须事事科学化，事事精密确凿，方能有立足地。”[6]他在改进国乐，将二胡、琵琶等民间乐器提升至高等音乐学府专业乐器

---

[4] 朴东生：《严密组织 精心操作——民乐“考级”是一项长期的历史责任》，载《民乐纪事60年》，第395—396页。

[5] 朴东生：《寄语——为第一场“‘桃李芬芳’全国青少年民乐观摩音乐会”而作》，载《民乐纪事60年》，第399页。

[6] 刘天华：《编者序》（《梅兰芳歌曲谱》），载刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社，1997，第181页。

的地位，本身就是民族器乐的“自我超越”。因此，“民乐精神”是中国民族管弦乐事业能够发展至今在实践基础上的理论归纳。我国老一辈民族音乐家都具有这样的实践精神。朴东生更是发扬“民乐精神”的典型和代表。他一生热爱民乐指挥事业，仅“指挥法”一书（1981：《乐队指挥法》；1997：《乐队指挥法》［修订版］；1998：《指挥入门》；2005：《民乐指挥概论》；2007：《合奏与指挥》；2009：《指挥艺术概论》）即有6部之多，在这一领域中不断地“超越自我”。他长期在音乐会舞台上“叱咤风云”。22岁时即在中央歌舞团担任处于核心地位指挥；他曾动情地说过：“我真正的文艺春天是从1978年开始的。”“1978，是我人生的重大转折。”“1978，是我实现人生价值的新起点。”[7]因此，他真正实现“自我超越”又是和中国社会改革开放同步进行的。朴东生自“耳顺之年”到“古稀之年”频繁的指挥、创作、写作、学会活动，同样是一种“挑战生命”的自我超越，构成他艺术人生一个个“亮点”。凡是优秀指挥家，均具有多方位之“全局观”。目前，朴东生登峰造极的“指挥艺术”，恰恰在于他作为中国民族管弦乐事业领军人物，在指挥着一支无形的“中”“华”“国”“民”大管弦乐队，演奏着一部无声乐曲——《中华天籁交响曲》。正如《老子》所云：“大象无形”、“大音希声”。他的历史地位与作用，体现着“民乐精神”贯其一生之不懈追求以及所取得的卓越成就。朴东生精力之旺盛、工作密度之密集，常人难以想象。2004年是他最为忙碌之年，一年中曾6次穿梭于新、韩、马、日及我国台湾地区，参与海外民乐活动，又有国内各地大量工作需要亲自参与，时年71高龄。这或许是“民乐精神”的最好诠释。总之，朴东生的所作所为，无须再一一列举。他身体力行所做的一切，概括起来只有两个字：民乐。这是一种理想，一种胸怀，一种震撼，一种境界！

三、瞻望未来　任重道远

中国民族管弦乐要实现“与世界音乐并驾齐驱”，是中国音乐界与世界华人地区音乐界的共同理想，也是需要几代人为之付出努力的远大目标。刘天华率先跨出了第一步；彭修文、秦鹏章、朴东生发起建立的“中国民族管弦乐学会”迈出了坚实的第二步。这“两步”走了半个多世纪时间，所取得成就时代反差之大，已经是世人有目共睹的事实。但是，它依然有着漫长的路要走。一种艺术形式趋向完善与完美，往往需要有上百年乃至几百年的文化积淀，观念意识领域之变革甚至需要更长的岁月方能完成。

---

[7] 《民乐·人生——朴东生艺术生涯六十年》（纪念专版·非卖品），2009年印刷，第41页。

中国民乐界在观念意识领域之“陋习”何在？也是一个无法回避的至关重要问题，笔者曾和朴会长在闲谈时有所涉及。我国民族器乐自古以来的口传心授传承方式形成了一种师承体系。这样一种“师承体系”利弊皆有。利者，学生得以传承师辈之流派精华，乃至道德、学问、人品；弊者，“抱残守缺”“门户之见”随着师承体系中的封建意识残余，渗透至现代中国民族管弦乐的队伍之中。在民乐界的各个乐种之间，文人相轻，互相排斥已经不是一种个别性现象，而是普遍存在的“顽疾”。刘天华早就提出过：“必须要联络全国同志，一致进行；我们应该打消门户之见，大家合力工作，以救此国乐残生。”〔8〕他的历史性预见在80余年后的今天，随着民乐事业的繁荣，经济大潮的汹涌，其缺陷不但未见收敛，反而愈演愈烈，确实值得民乐界深思。这样的“隐患”，不仅破坏着民乐界团结，甚至会瓦解中国民乐的美好前程。朴会长更深有所感，表示将在有生之年或许会在民乐界提倡一场“思想革命”，正视着这一问题的严重性与艰巨性。

中国民族管弦乐以“传统”与“现代”相结合的独特形式在国际乐坛“异军突起”是一个不争事实。中国民乐演奏团体与民乐演奏家在世界各地演出受到高度赞赏与热情欢迎，也足以证明它所具有的东方神韵是人类音乐文化中独树一帜的艺术品种，成为堪与西方音乐相媲美，构筑“地球村”人类心灵和谐沟通的重要艺术形式，有着极为良好的发展前景。但是，实现“与世界音乐并驾齐驱”，则是一个需要全力以赴的远景规划。朴东生的“甲子风云”亲身参与并见证了这一历史发展过程。目前，中国民族管弦乐处于历史上最为美好的时期。一个值得重视的历史经验是时代需要领军人物，音乐界各行各业都需要领军人物！或以诗云：甲子风云六十载，异军突起恃风雷。会当并驾齐驱日，壮士回首皆抛泪。

值此朴东生先生从事民乐事业60周年之际，笔者撰写拙文，一则向朴会长表示庆贺与敬意，二来借此对中国民族管弦乐事业的发展历程略作回顾与瞻望。一举而两得，获益匪浅也。

（原载《人民音乐》2009年第11期）

---

〔8〕刘天华：《国乐改进社缘起》，载《刘天华全集》，第185页。

大海一样的深情

——论刘文金音乐创作的原动力

作曲家音乐创作的成就和创作原动力成正比关系。这在音乐界是一种规律性现象。原动力愈大，创作成就便愈有可能达到或超越时代之高度。刘文金的音乐创作现象，无论其数量与质量已经引起国内外音乐界的高度关注与广泛好评。这样一种创作现象具有哪些特点？他的音乐创作原动力何在？这是本文论述之焦点。

刘文金的音乐创作现象有如下之特色：

一、半个世纪的历史跨度

刘文金的音乐创作始自1956年就读于中央音乐学院，1957年创作了3首歌曲（少儿歌曲、童声表演唱、女声独唱）作为创作开端，至今有半个世纪始终不曾间断的音乐创作历史。翻阅他“音乐创作年表”，几乎没有一年的创作空白！这样一种创作现象，在我国音乐界是罕见的。1959年创作《豫北叙事曲》，1960年创作《三门峡畅想曲》，1982年创作二胡协奏曲《长城随想》，2002年创作京胡、女高音与中国民族管弦乐《戏彩》，2005年创作二胡、琵琶与乐队《火——彩衣姑娘》，2006年创作民族管弦乐交响序曲《泰山魂》、二胡协奏曲《雪山情怀》等，青年一举成名，中年大气磅礴，老年炉火纯青。因此，刘文金音乐作品中洋溢着天、地、人（天时、地利、人杰）之“三气”。尤其可喜的是，他的音乐创作势头至今依然在延续着历史长度。借祝贺刘文金70大寿之际，祝愿他健康长寿，成为中国作曲界一棵长生不老的“长青之树”。

二、多种体裁的创作宽度

刘文金的音乐创作以民族器乐作品为核心，向多种音乐体裁、形式“辐射”，打

破了一般作曲家“单一”、“狭窄”的创作模式。据不完全统计，声乐作品有男、女声独唱歌曲（男高音、男中音、男低音、女高音、花腔女高音），群众歌曲，少儿歌曲，表演唱，女声合唱，小歌剧，故事表演唱，女声说唱表演，二胡拉唱，为毛主席诗词谱曲，大型故事表演唱，男声三重唱，童声合唱，无伴奏合唱，为古诗词谱曲，合唱套曲，吹拉弹唱，大型交响合唱等。器乐作品有竹笛三重奏，大扬琴变奏曲，二胡独奏曲，竹笛与钢琴，板胡与乐队，民族交响诗，民族管弦乐，民乐小合奏，拉弦乐合奏，民乐七重奏，舞剧音乐，口笛独奏，琵琶、唢呐、钢琴作品，双千斤二胡二重奏、双千斤板胡与乐队，二胡与箜篌，二胡协奏曲，手鼓与乐队，坠胡与乐队，钟磬古乐，丝竹乐，广东音乐，埙与箜篌，弹拨乐合奏，琵琶小协奏曲，双筝与乐队，木琴独奏，二胡萨克斯与乐队，高胡与乐队，京胡、女高音与民族管弦乐，二胡、琵琶与乐队，笙协奏曲等。这样一种多种体裁、多种形式、多种类型的音乐创作现象，使他的音乐创作道路越走越宽，如孔子所云：“登东山而小鲁，登泰山而小天下。”

三、生活与技巧的两个厚度

作曲家的音乐创作，是建立在现实生活体验基础之上的。对社会现实与人生的理解愈深刻，作品的情感内涵就愈丰富、厚实，避免苍白、空洞，无病呻吟。同时，优秀的音乐作品需要出色创作技巧，方不至流于平庸。刘文金的音乐作品，具有生活与技巧的两个厚度。他总是十分重视生活的体验与积累，深入农村劳动，到民间“采风”，下部队慰问，去工厂锻炼，写《泰山颂》时几次登临泰山，在生活中寻求创作“灵感”。他从不以著名作曲家自居，自觉地把自己看成社会一个普通成员。他的音乐作品能够有很强的时代感与生命力，原因即在于此。技法的共性特征则具有多声部思维的特色，即便一首歌曲或器乐独奏曲，也都配以钢琴或小乐队伴奏，呈现在观众面前的是“立体化”的音响色彩。大型的民族管弦乐曲或协奏曲，则更是声部林立，音声交错，色彩斑斓，在创作技巧层面体现了他音乐创作多声部思维织体厚度。这是一种适应现代人审美需要的音乐。我们无法要求任何作曲家创作每一部作品都是“经典”，但刘文金的每一部音乐作品至少是精心构思的，是精彩的，他的经典性作品也是在生活积累的厚度与技巧层面的厚度中产生出来的。因此，听刘文金的音乐，总有一种“耐听”的回味，听了还是想听，作品也总有沉甸甸的分量，既给听众留下很大艺术想象空间，也体现了他随着时代发展追求着音乐创作深刻的人文观念。

四、具有震撼力的时代高度

音乐的极终境界是以其特有的艺术形式反映符合历史潮流的时代震撼力量。音乐作品引起人们的听觉共鸣与情绪共鸣越持久、越强烈，才越具有震撼力。我们

这代人所生活的时代，经历了两次重大的社会变革，一次是改天换地的社会主义建设，一次是改革开放的新的历史阶段。这两次中国社会的重大变革都在刘文金的音乐作品中留下了具有时代高度的震撼力。无论反映社会主义建设热潮的《三门峡畅想曲》和《豫北叙事曲》，或是表现对祖国热爱与歌颂的《大海一样的深情》，还是讴歌中华民族史诗性质的《长城随想》以及进入改革开放时期多元文化面貌的诸多作品，如《戏彩》、《火——彩衣姑娘》、二胡协奏曲《雪山情怀》等，都有着不同寻常的深刻内涵，即便看似与时代性“无关”的《茉莉花》《十面埋伏》《二泉映月》《春江花月夜》等民族管弦乐作品，也都以现代音乐审美观念加以重新诠释，凸显中国民族音乐之神韵，达到了新的时代高度。刘文金音乐作品给国内外音乐界留下极其深刻的印象，被美国学术刊物赞誉为“中国大陆最能令人感到他的震撼力的一位作曲家”。他的《长城随想》被评价为在当代二胡作品具有“里程碑”的历史地位，对于刘文金来说，绝不是一种偶然现象。他的音乐创作成就，乃是如上所说的“长度”“宽度”“厚度”“高度”的总体性体现。

刘文金音乐创作的原动力是一个需要深入探讨的理论课题，对于音乐创作，尤其是民族器乐创作领域具有重要的借鉴与启迪意义。笔者认为，有几个方面是值得重视的。

一、坚持不懈的探索精神

刘文金从一开始就以探索者的身份出现在乐坛上。他的成名作《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》探索着中国民族乐器二胡和钢琴结合的可能性。这样的结合并非在传统意义上钢琴仅仅处于伴奏地位，而是将复调音乐创作思维融入两者的结合之中，同时开辟了二胡的“无穷动”快弓时代。事实证明，这一探索的努力是极为成功的。在继承传统的基础上超越了传统，成为自刘天华以来的二胡音乐创作具有重大突破意义的标志，相对而言，使传统走向了现代。可贵的是，成功并未使刘文金停止前进，而成为他新的努力探索之起点。在 1982 年之前的 20 余年间，他创作了 200 余首（部）各种形式的声乐、器乐、舞蹈音乐作品（包括一些烙下了时代印记的“文革”期间音乐创作，这些作品，既受时代的制约，又是时代给予的磨炼，优秀的作曲家能够从磨炼中思考，一步步走向成熟）。当改革开放的春风吹拂中国大地时，刘文金以艺术家特有的敏感立即开始了新的时代探索，创作了舞蹈音乐《难忘的泼水节》，民族管弦乐《春江花月夜》《旱天雷》《草堆里的火鸡》，女高音独唱《大海一样的深情》，交响诗《十面埋伏》等一系列具有民族音乐神韵的作品，令人耳目焕然一新，埋藏在作曲家心灵深处的探索意识和创新精神终于在二胡协奏曲《长城随想》的创作中喷发而出。到 21 世纪前后的第三阶段，刘文金的音乐创作更是多彩多姿，进入了“七十而随心所欲，不逾矩”的境界。因此，探索精神是刘文金音乐创

作的一个重要原动力。这种探索是全方位性质的，从作曲到指挥，从创作到理论，从器乐、声乐、舞蹈音乐各种体裁形式到传统与现代的创作、配器技法，从现实题材到历史题材……作曲家刘文金探索无止境，成就亦无止境。

二、超越自我的创新意识

刘文金在创新中不断超越自我。我国的民族器乐创作，大型民族管弦乐作品需要解决乐队编制声部平衡、音群色彩、音量对比等一系列问题；二胡、琵琶、笛、笙、箜篌等民族器乐独奏曲也存在着需要进一步开发乐器技巧与表现力的课题。这些看似平常的事情，实际上需要作曲家投入大量时间与精力去思考、去解决。刘文金的器乐作品旋律富有歌唱性的特点，节奏有着舞蹈性的韵律，音响充满交响性的色彩。这些特色都是他在多样化音乐形式的创作与创新中形成的风格特点。甚至宗教音乐也成为他寻找灵感的源泉。他在2005年创作二胡、琵琶与乐队《火一彩衣姑娘》之前，1994年谱写了合唱与乐队组曲《月音》（佛教故事），1996年创作了合唱套曲《紫金宝衣——大光明藏》（佛教故事九章），2000年创作了无伴奏二胡套曲《如来梦》（佛教故事/八首/初稿）。这些，都是他能够将安宁、静谧的佛教音乐升华到如此富有人性、如此令人心醉的缘故。这种创新，几乎贯串在刘文金音乐创作的全部过程之中。他喜欢独辟蹊径，追求音色的无穷变幻。《长城随想》中“忠魂祭”运用弹拨乐声部滚奏技法表现人声的哼鸣效果，对中华民族祖先神灵的深情祭奠，既是他创新意识的一个标志性体现，也在民族器乐作品中留下了千古绝唱。《戏彩》源于京剧，却又高于京剧，使女高音演唱的京剧唱腔、京胡与民族管弦乐各现精彩，互为交响。这样的“创新”，贵在“似”与“不似”之间，追求着传统与现代文化的融合，体现了现代音乐审美观念的提升，具有极强的音乐磁场与张力。风格之变，是有成就作曲家的必由之路，驱使这种变异的动力则是超越自我的创新意识。刘文金的音乐创作风格还必有变化，我们期待着他音乐作品更为新颖境界之来临。

三、雅俗共赏的文化品位

音乐是一种需要观众接受与认同的艺术，作曲家的孤芳自赏或随波逐流都是一种极端化的创作倾向，但同时又是作曲界很难避免的创作现象。因此，音乐创作的定位往往体现着作曲家自身的文化品位，雅俗共赏则是最难把握的创作分寸。刘文金的音乐作品，高雅而拥有广泛的知音，通俗又具有耐听的韵味。这种文化品位的追求，又是极为艰难的过程。因为听众的审美情趣并非一成不变，时代在进步发展，听众的文化层次也在不断变化。作曲家如果固守一种创作观念，不是为听众所厌弃，就是使听众觉得不知所云。这样一种时代文化波动现象，使得作曲家既要

和时代脉搏一起跳动，又能开时代风气之先，难度可想而知。但是，这样的追求又成为刘文金音乐创作的一种原动力。他的音乐作品，始终把握着雅俗共赏的文化品位。即便在21世纪创作之新作，依然充满着青春的活力，焕发着时代的光彩。二胡协奏曲《雪山情怀》是刘文金为纪念长征80周年创作之力作，用民族乐器表现军旅题材，对于作曲家无疑是一种突破性挑战。乐曲四个段落《征途》《雪山》《战友》《朝霞》既各有特色，又一气呵成。二胡大气磅礴的号角音调和难度极高的减三和弦快速下行，表现了红军英勇顽强的气质形象；过雪山草地的风雪严寒以乐逗移调的碎弓下行有令人身临其境之感；用《十送红军》音调以弹拨乐器与独奏二胡构成的“二重唱”怀念战友，具有催人泪下的感情力量；末段“朝霞”则以光芒四射的音响色彩表现了对革命前景的信念。这样的历史题材，其技巧难度令演奏家望而生畏，其内容却为听众完全理解认同。这种雅俗共赏的品位追求成为刘文金在不同时期音乐创作的共性特色，也构成了他在各个时期追求着不同“雅俗共赏”内涵的一种原动力。

四、大海一样的音乐深情

凡有伟大成就的作曲家、指挥家、演奏家往往都是音乐的“痴情者”，音乐构成了他们的整个世界，成为他们生命一个不可分割的组成部分。刘文金也是这样一位音乐的“痴情者”。他在半个世纪的音乐创作中乐而忘倦，一往情深，还由于他能够从理性上认真思考，对自己的创作实践不断地进行总结。自1965年来，他发表的理论文字或者在有关会议上所作的理论性讲话共有60余篇之多，其中多数集中在1980年代之后，对于一位作曲家而言，理论修养对于音乐创作有着高屋建瓴的意义。不断回顾自己和音乐界同行的音乐创作以及关注整个民乐界的发展状况，使他能够站在一个历史制高点上来看待中国民族音乐事业的过去、现在和未来，同时，刘文金还将目光投向世界音乐范畴。他在一篇文章中谈到我国作曲家运用或参照西方现代作曲技法和崭新的思维方式创作民族器乐形式作品时曾说：“任何技法都只是一种手段，当作曲家能够充分意识到将人性、理性与个性（包括深刻的人文观念）融会起来并用来主导自己的艺术实践，定将获得更大的解放。”[1]这既是他对同行音乐创作的赞扬与肯定，也体现了他自己善于吸收各种技法、不拘一格地进行音乐创作的极为广阔理念。因此，刘文金的音乐创作所以能够站在时代之前列，和他善于在理论上不断思考与总结是分不开的。刘文金像大海一样的音乐深情，最为核心的问题还是在于他人格魅力的不断自我超越。作为一位作曲家、指挥

---

[1] 刘文金：《精致的技法与深厚的传统——郑冰〈第一二胡协奏曲〉赏析》，载《人民音乐》，2006年第12期。

家和社会活动家，他的人品与献身精神有口皆碑：尊重同行，为人谦逊，处事低调，乐于助人。作为一位作曲家，只有人格境界达到一种完善的高度，音乐创作才能够相应地达到或超越时代的高度。人格豁达大度，才能使音乐像大海一样极目楚天，波涛汹涌，动人心魄，变幻无穷。1978年6月，他随中华人民共和国艺术团访问美国，在参观联合国总部大厅看到墙上挂着一幅万里长城的彩色壁毯，顿悟般地产生了创作二胡协奏曲《长城随想》的冲动，历时4年，完成了这部讴歌中华民族不朽业绩的大型民族器乐之里程碑作品。他说过：整个创作过程也是一次爱国主义的自我教育过程。首演者著名二胡演奏家闵惠芬也说：这部作品把我心中对二胡所有的一切，全都解放出来了！刘文金的胸襟与情怀，既是诠释他音乐事业取得成功的秘诀，也是他音乐创作源泉永不枯竭的一个原动力。

有人认为我国古代哲学家庄子的《逍遥游》是人生的最高境界。从必然王国走向自由王国，也是人类历史发展的一个飞跃。我们祝愿刘文金的音乐创作像大鹏展翅一样在高山之巅翱翔，祝愿在他在自由王国中用大海一样的深情为我们的民族、祖国和人民创作出更多更美、流芳百世的音乐作品，不断走向人生的巅峰境界。

（原载《人民音乐》2007年第11期）

最具震撼力的作曲家

——刘文金二胡音乐创作的划时代贡献

文金兄走了，带着他的“二胡梦”离开了人间！

2013年6月27日，是中国音乐界一个黑色日子。22点10分，刘文金停止了他的音乐思维。他的逝世，对于中国二胡音乐事业的发展是一个重大损失。

刘天华先生（1895—1932）是中国二胡音乐的奠基人。他在短短14年时间（1918—1932）中创作了“二胡十大名曲”，将不登大雅之堂的民间乐器二胡引进高等音乐学府，成为中国历史上第一件专业化的民族乐器，同时，提出“以期与世界音乐并驾齐驱”的远大目标，鼓舞着一代代中国音乐家追求并实现这一伟大理想，为探求中国现代民族器乐事业的发展，开辟了一条崭新的道路。相隔半个世纪之后，刘文金（1937—2013）创作了《豫北叙事曲》（1959）、《三门峡畅想曲》（1960）、二胡协奏曲《长城随想》（1982）、《秋韵》（1990）、二胡套曲《如来梦》（1997）、《雪山魂塑》（2007）“六大二胡名作”。他的“豫北”和“三门峡”开辟了二胡音乐的快弓时代，成功地探索中国二胡与欧洲钢琴相结合的形式。大型二胡协奏曲《长城随想》的创作又进一步推动了二胡音乐的前行步伐，这部作品时代精神与艺术气派达到的高度成为中国作曲家创作大型二胡音乐作品多元化的一个时代缩影。[1] 在刘文金的二胡音乐创作中，《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》和《长城随想》三部作品最具创新价值，对于二胡音乐的发展做出了划时代贡献。他无愧于被北美中国音乐研究会出版的英文刊物 *Chinese Music* 评价为“中国大陆最能令人感到他的震撼力的一位

---

[1] 我国大型二胡音乐作品主要有：吴厚元于1980年创作二胡协奏曲《红梅随想曲》，关铭于1981年创作《兰花花叙事曲》，刘文金于1982年创作二胡协奏曲《长城随想》，关迺忠于1987年创作《第一二胡协奏曲》，2003年创作《第二二胡协奏曲——追梦京华》，常平于2012年创作二胡协奏曲《天香》，此外，还有郑冰创作的第一、第二、第三《二胡协奏曲》等。

作曲家”。

我和文金兄相识于1980年。同年5月我参加在北京西苑宾馆召开“中国古代音乐史座谈会”时，他去听会。当时我还有些纳闷，一位作曲家怎么会跑到专业性特强的古代音乐史会议上来了，后来从他的音乐创作中才解开疑惑。第一次见到的文金兄左手夹着一叠总谱，很斯文的模样，头发乌亮，戴着一副黑框眼镜，英气勃勃，风度翩翩。记得我问他最近创作什么作品时，他说正在写一部二胡协奏曲《长城随想》。1982年7月，闵惠芬随上海民族乐团来济南演出，我有幸听了排练与公演两次演奏，深受感动。以曾从事过二胡演奏的职业敏感，领悟到这是一部不同凡响的二胡名作。当时我正参与撰稿写作《中外名曲欣赏》，立即建议收入这部作品，并写信给刘文金索取有关创作资料与照片。他寄来一张右手夹着香烟，凝眉构思创作的黑白照片，轻烟缭绕，聚精会神，十分传神。〔2〕后来说起时，他说也非常喜欢这张照片，可惜没有底版了。我当时评价《长城随想》时，即提出这是二胡音乐的里程碑作品，由于主编出于谨慎考虑，删掉了这段文字。直到2005年11月在中央音乐学院音乐厅聆听他国内第一场个人作品音乐会，写《根植传统 求新求变——听刘文金民族音乐作品音乐会有感》一文，第四段用了“中国民族器乐创作的里程碑作曲家”的小标题〔3〕，时间已相隔20年。当时，刘文金还说：“不要在标题上出现‘里程碑作曲家’的文字，太显眼了。”体现了他一贯谦虚谨慎的作风。此后，我们差不多每年在北京、济南相见，有时一年见面四五次。2006年他在济南举办“刘文金作品音乐会”，又担任济南军区前卫文工团民族交响音画《长征》艺术顾问，创作二胡曲《雪山情怀》(后修改并改名《雪山魂塑》)，又为山东省歌舞剧院创作民族管弦乐曲《泰山魂》；2008年5月汶川大地震后在济南举办“于红梅师生赈灾义演音乐会”，刘文金亲临并担任指挥演出，收入则全部捐献给灾区人民。济南成为他常来常往之地。我们都有好酒量，常一边喝酒，一边聊天，十分投缘。有一次，我问起《长城随想》的创作构想，为什么用C、G定弦。他说：“古代的黄钟律高是C，这样定弦最能反映中华民族的传统神韵与气派。”〔4〕事实证明刘文金创作《长城随想》在定弦上即体现了他对民族文化传统的继承与创新，如果以二胡通常的D、A定弦，无论如何也难以表现这部大型协奏曲兼有民族神韵与时代精神那种深沉厚重的音质特色。他还说：“《长城随想》的第一弓演奏时，就像书法家写一个‘一’字，从开头用笔力一捺，延伸，到最后收笔，要气韵不断。”乐曲开头恰好是do、re、mi三个音，

---

〔2〕孙继南主编：《中外名曲欣赏》，山东教育出版社，1987，第73页。

〔3〕刘再生：《根植传统 求新求变——听刘文金民族音乐作品音乐会有感》，载《人民音乐》，2006年5月号。

〔4〕我国古代黄钟律高不同朝代标准不一，一般有C、$^{\#}$C、F等定律标准。

我想，恐怕不是一种偶然巧合现象。老子有句名言："道生一，一生二，二生三，三生万物。"(《老子·第四十二章》)刘文金在《长城随想》中寄寓了中国古代深邃的哲学理念。我终于明白，文金兄为什么早在1980年就去"中国古代音乐史座谈会"旁听会议了。一位优秀作曲家的传统文化底蕴决定着他音乐创作的时代高度。刘文金在这部划时代作品中，渗透了他对中国二胡音乐内涵与技法的多项突破性设想与实践，以高度的热情讴歌了中华民族的历史与未来。《长城随想》在中国音乐史上将会是一部优秀的经典之作。

刘文金是一位人品正派、行事低调的作曲家，在我们的多次谈话中，他从来没有褒贬过音乐界同行的任何一句话。我在《人民音乐》发表评论他的三篇文章，[5]都是听音乐会或为参加研讨会而写，没有一篇是他主动约我撰写以宣扬自己业绩的文章。有一次他对我说，他爱人张彩霞问他，咋北京没人给你写文章，老是山东的刘再生给你写啊？文金兄哈哈一笑，说，人家是专写音乐评论的呗。由此可见他淡泊名利、爽朗豁达的性格。但是，他对于民族音乐事业的发展却十分看重，有极强的社会责任感。2008年秋，我去北京参加一次会议，听完音乐会于红梅请我吃饭，我约上了朴东生、刘文金、乔建中三位好友。中国民族管弦乐学会原定于2009年4月举办"朴东生艺术生涯六十年"音乐会、研讨会活动，朴老希望低调处理，打算取消这次活动。刘文金进饭店大厅后第一句话就是："老朴，你这次活动如果不搞，我这副会长就不干了！"这句话使我至今记忆犹新。我们一边喝酒，一边谈论民族管弦乐事业的发展问题，最后终于说服朴东生会长如期在京西宾馆举办了这次活动。朴东生、刘文金和我还在音乐会后拍摄了一幅非常珍贵的照片，朴老特意在出版的《民乐·人生》一书中将其摆放在显要位置，并注明"演出后三位好友合影"。[6]总之，那晚喝酒聊天非常尽兴，到凌晨一点。文金兄还说，要不是你来北京，谁深更半夜出来喝酒啊！我们都十分珍惜相互之间的情谊。后来，听说因学会换届，音乐圈内有一些传闻，说什么朴东生不愿退位，坚决不让刘文金当会长等流言。据我所知，2006年学会第四届换届时朴会长已决定退出，推荐刘文金出任会长，并上报民政部审批。文金兄出于自己年龄及音乐创作等方面考虑，批文下达前提出请民政部特批由朴东生延续一届会长职务的建议，根本不存在所谓的"权力"之争。他们工作中或许存在一些分歧性意见，这是任何单位都会发生的正常现象。我所以谈及这一问题，觉得这是影响到刘文金人品声誉的事情。他在各项工作中

---

[5] 《根植传统　求新求变——听刘文金民族音乐作品音乐会有感》，载《人民音乐》，2006年5月号；《大海一样的深情——论刘文金音乐创作的原动力》，载《人民音乐》，2007年11月号；《艺术创新与时代特色——〈三门峡畅想曲〉的历史回顾》，载《人民音乐》，2011年7月号。

[6] 《民乐·人生——朴东生艺术生涯六十年》，第240页。

能够以大局为重，不掺杂个人利益，不计较名利得失，是他在民乐界享有很高威望的缘由。我们应该尊重事实，有责任为后人留下中国民族管弦乐学会一段真实历史。刘文金是一位将音乐视为生命的作曲家。他对中国二胡音乐发展做出的重要贡献，正如“世界弓弦音乐大会”备忘录所说：“刘文金的诞生，是二胡创作的转捩点，同样的，门德尔松的诞生，是小提琴创作的转捩点。它们是指《三门峡畅想曲》和门德尔松的《小提琴协奏曲》两首大曲。”[7]刘文金的二胡音乐创作所具有的历史性地位和世界性意义，将会越来越引起海内外音乐界的广泛重视与评价。

刘文金是一位勤奋的作曲家，在半个多世纪中始终未曾中断音乐创作，在音乐界可谓凤毛麟角。他为音乐而生，也为音乐而死。天天整夜地写作，上午才睡眠休息，有时有会议等活动，休息时间更加短暂，日积月累，留下了无形隐患。2012 年 9 月，我赴京参加“江定仙先生百年诞辰纪念学术研讨会”时给他打电话，他说在医院治疗肺炎，很快就能出院，让我放心。今年 4 月，他给我电话说《音乐创作》拟发表他一组作品，要一万字的评论，问我能不能写。我正身体不适，回应说等他 80 华诞时一定好好写一篇长文。他短信回复：“好的，老兄多多保重！”未料成为他对我的最后诀别。不久，便得悉他患病，住院后一度稳定，又很快急转直下，未几，建中兄发信传来噩耗。7 月 5 日在八宝山举行遗体告别时，我因胃溃疡出院继续治疗，也未能赴京见最后一面。在今天“追思会”上，愈益感到失去了刘文金，对于中国音乐界，对于二胡音乐，对于他的亲人好友是一个无法接受的事实和无可估量的损失。“明月不归沉碧海，白云愁色满苍梧。”（李白《哭晁衡》）但是，刘文金留下的“六大二胡名作”和他“力求人文至上，力图雅俗共赏”音乐创作理念，将是中华民族音乐文化的宝贵财富。在 20 世纪，刘天华开辟了二胡音乐的现代化道路，刘文金进一步推进二胡音乐的发展，他们都具有二胡音乐“里程碑”地位。展望 21 世纪，将会有更多作曲家怀着灿烂的“二胡梦”投入二胡音乐创作，涌现更加光彩夺目的二胡名作，推动中国二胡音乐走向“与世界音乐并驾齐驱”的宏伟目标，使中国弓弦乐器的魅力发挥到人类音乐艺术的极致地步。

我的脑际再一次浮现《长城随想》“遥望篇”中铿锵有力、震撼人心的音乐……

安息吧，文金兄！

（原载《音乐大观》2014 年第 1 期）

---

[7] 2008 年 7 月 4 日，在美国召开的“世界弓弦音乐大会”上，会议观看刘文金送交的 DVD 后，美国成员提交大会备忘录的全文。《北美洲中国音乐研究会主席沈星扬致刘文金信》，2008 年 7 月 12 日。

信天游的境界

——传统音乐学家乔建中素描

> 不唱(了那个)山曲(我)不好了盛[1],
> 唱上一个山曲(哟)想亲(哟喃)人。
>
> ——信天游《脚夫调》

“信天游”作为陕北黄土高原苍凉、沉郁的歌种,浓缩着中华民族高原文化的个性。上句悠长、开阔,具有开放性特色,下句由高而下,缓缓收拢,使高亢与深沉融于一体,将人类苍茫、悲凉的感情发挥到了极致。传统音乐学家乔建中的学术人生亦如“信天游”一样,学术不拘一格,遨游于中国传统音乐广阔的天地空间;人品低调稳健,成就卓著,不求闻达。无意之间,却升华到一个和谐与完美相结合的学术高度境界。

榆林位于陕西最北部黄土高原和毛乌素沙漠的交界处,是一座塞外名城。古遗址、古城堡、古庙建筑星罗棋布,为我国九边重镇之一。乔建中于1941年生于斯、长于斯。在音乐人类学研究中,人们往往关注到这样一种现象,音乐学家和母土文化之间为何存在着互为渗透的血缘关联,其中,既有必然也有巧合。从他身上仿佛也能找到一个答案:榆林小曲、信天游、秦腔、晋剧、闹春秧歌等曲种、歌种、剧种、歌舞曾在幼时脑海中留下难以磨灭印象,导致一位音乐学家矢志不渝地走上了一条中国传统音乐研究之路。陕北高原人文地理环境烙印在榆林人身上那种憨厚、善良、笃实的内在气质,如果今日让乔建中头裹一块羊肚毛巾为之画像,或许可以用这样四个字形容:本色依旧!

自20世纪50年代末至80年代初,乔建中用20余年时间走了一条求

---

[1] 盛,指日子不好过。

学——工作——再求学的“螺旋形”上升之路。理论与实践的循环交替和孜孜不倦的追求精神，奠定“必成大器”的学术基础：1958年考入西安音乐学院附中；1961年进西安音乐学院、中国音乐学院本科学习；1967年毕业后至中国京剧团工作；1973年被分配到山东省群众艺术馆；1979年考入中国艺术研究院，成为我国社会改革开放后第一代硕士研究生。也正是在济南期间，我们的密切交往和怡缘相投成为莫逆之交。他再次赴京前赠予杨荫浏著《中国古代音乐史稿》等史学著作，乃是我学习中国音乐史入门的第一批读物。寒暑假期间回山东度假或我去北京参加学术会议，他总是将读研时受益于杨荫浏、吉联抗、李纯一、郭乃安、黄翔鹏等学者的智睿学识毫无保留地向我“转述”，使我在史学研究道路上获得最新的前沿知识。因此，可以毫不夸张地说，在中国音乐史研究中，我如有点滴成绩，建中是吾良师益友也！他的坦荡胸襟和待人之诚，由此可见一斑。

1982年研究生毕业后，乔建中留中国艺术研究院音乐研究所工作，后担任领导工作（1985.3—1988.5任副所长，1988.5—2001.11任所长）。这段时光，是继杨荫浏、李元庆、黄翔鹏任所长之后音乐研究所最富开拓精神和在海内外享有盛誉阶段。无论在学术队伍梯队结构形成，学术研究的资料建设（包括图书资料、音像录音资料、成立乐器陈列室和倡议建立“中国乐器博物馆”等），学术刊物的高质量出版（如《中国音乐学》《中国音乐年鉴》《音乐学术信息》等）和策划主办一系列有重大影响的学术活动，如中国艺术研究院音乐研究所建所40周年系列活动（1994）、首届全国鼓吹乐学术研讨会（1995）、中国传统音乐学会第九届年会（1996）、首届中国旋律学学术研讨会（与内蒙古艺术学院合办，1998）、杨荫浏与20世纪中国音乐学国际研讨会（1999）、第二届中国旋律学学术研讨会（与香港大学合办，2000）、唐宋元明百琴展暨国际琴学研讨会（台北，2000）、中国音乐文化展（香港，2000）、第四届全国古琴打谱会（常熟，2001）、中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会（与香港中文大学音乐系合办，2001）等，其中每一项工作均须付出巨大精力与代价，人们不难想象其点点滴滴之艰辛，体现了继承老一辈音乐学家对于中国音乐学事业兢兢业业的务实作风与献身精神。尤其在以音乐研究所为基地，联络全国乃至海内外音乐学家致力于中国音乐事业的研究方面，乔建中开创了一代新风。“杨荫浏与20世纪中国音乐学”和“中国音乐研究在新世纪的定位”两次会议，集中海内外豪华的学者阵容，成为世纪之交最具学术规模与质量的国际学术研讨会，作为主要策划者运筹于帷幄之大手笔，将在中国学术史上写下浓重的一笔，标志着音乐研究所真正成为中国唯一的“国所”！毋庸讳言，在中国目前体制条件下，“当官”和“做学问”往往很难兼容，或顾此而失彼，或顾彼而失此。但是，我们看到，与此同时，乔建中却爆发出惊人的学术能

量，而且，自1986年至1998年期间，他的“治学阵地”竟是在北京红庙北里寓所不足四平方米厨房昏暗的灯光之下。斯何言哉？斯何言哉！《土地与歌》[修订版][2]中绝大部分文章均是他任所长期间在这样低劣的环境条件下，以工作之余时间一字字、一篇篇地书写而成。因此，这部论文集所体现出作者呕心沥血的治学精神，更加令人肃然起敬。

《土地与歌》[修订版]汇集了乔建中研究中国民歌的14篇论文，另有9篇其他方面有关文章。从史学思维角度而言，“过去——现在——未来”是任何人文学科及其研究对象所无法回避的历史源流问题，也是衡量音乐人类学家史学功底深浅的重要标志。尤其是属于非物质文化遗产的民间歌曲，由于多为口头流传性质，历史源流的梳理考察更有着“雾中看花”的难度。但是，传统音乐是历史文化的积淀，两者之间，往往存在着有形或无形的内在关联。历史与现实的衔接，则是传统音乐研究的一个重要组成部分。书中的每一篇文章，我们几乎都能看到作者在浩瀚的文献中发掘着埋藏在故纸堆中史料与现实生活中民歌的渊源及其流变，言人之所未言，令人耳目一新。建中的史学思维，获益于学习上的广种博收。杨荫浏晚年曾说：“可以一个个专题研究，应该从局部研究到全面研究。有的年轻人呢，老是讲空话，讲空话讲得很大。……这是不好的，他都不懂啊，讲的什么？这就是唯心主义！文化大革命产生了年轻人和老年人关系的脱离，他们不敢来看我，我是‘反动学术权威’，不敢看我啊！”[3]杨荫浏虽非建中的导师，但是，他却记住杨先生一言一行，笔记本上密密麻麻地记着杨荫浏的讲课内容。以至于后来写《杨荫浏先生与“十番锣鼓”的一段旧缘》《20世纪中国音乐学的一个里程碑——对杨荫浏先生“采集—实践”学术思想的新解》《缅怀一代宗师　告别20世纪——纪念杨荫浏百年诞辰CD专辑序言》等文，均成为缅怀杨先生学术人生的珍贵文献。因此，建中严格史学思维之形成，非一朝一夕之功力。《土地与歌》中论及民歌历史渊源时，总是有根有据，言之有物。说“信天游”，“我就立即会想到中国第一部诗歌总集《诗经》，想到《诗经》中的‘十五国风’。《诗经》滥觞于三千年前，‘信天游’传播于三千年后，按说两者的时空之差那么大，但我却总感到有一条看不见的传承不息的‘脉’将它们连在一起。”[4]研究汉族山歌，说：“山歌一词，最早出现于公元8世纪左右。中唐诗人李益（748—827）有‘无奈孤舟夕，山歌闻竹枝’之句，白居易（772—846）也在《琵琶行》中曰：‘岂无山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听。’《诗经》中的《芣苜》《蘀兮》《采

---

[2] 乔建中：《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》[修订版]，上海音乐学院出版社，2009。

[3] 《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》，刘再生根据录音记录整理，载《音乐研究》，2003年第3期。

[4] 乔建中：《我心中的“信天游”》，载《土地与歌》[修订版]，第5页。

葛》等就是典型的古山歌。”[5]讲“花儿”,“我国甘肃、青海、宁夏交界地带,古称‘陇右’。自公元13世纪起,这儿陆续有回、汉、撒拉、东乡、土、保安、裕固等民族相继定居,形成了大西北一个特殊的多民族杂居错处之地。伴随着这一历史进程,当地产生了一个独特的民歌品种——‘花儿’。”[6]论及“花儿会”的前途:“诚然,任何艺术形式都要从萌生、发展最后走向衰危。‘花儿’和‘花儿会’自然也不例外。……也许‘花儿’的消亡是不可避免的,但作为一份珍贵的遗产,我们采取一些保存措施也是必要的。”[7]论及山东民歌,更是从“沂源猿人”、“北辛文化”、“大汶口文化”、“龙山文化”、“东夷文化”延续到“齐鲁文化”的形成,直至明清时期的“俚曲”、《白雪遗音》,洋洋洒洒,条分缕析。[8] 考证《五更调》,认为“‘五更’之唱,由来甚久。今天我们所能见到的最早的一首,是收录在宋郭茂倩编的《乐府诗集》卷卅三中[陈]伏知道的《从军五更转》”[9]。讲陕北民歌,更从“文化地理学视野”、“历史学、文化学视野”、“民俗学视野”、“语言学视野”几个交叉视角进行总体论述。[10] ……凡此种种,不胜枚举。总之,《土地与歌》中各民歌歌种的历史渊源,总是那样广阔清晰,寻觅民歌来龙去脉之道,将民歌研究置于更为宽广的史学视野之下。任何学术著作,总要经受时代的实践检验,他的许多论著史学功底之厚重,使其学术研究更具凝重的历史感,有着更为久远的学术价值与生命力。因此,史学脉络之清晰,构成了《土地与歌》一个个闪光的亮点。

耳顺之年的建中,遭遇了两次人生挫折,一是正当如日中天之时,风折帅旗,许多事业之理想夭折于半途,学界无不惋惜;二是他的感情世界受到重创,在现代意义上说乃是中年丧妻,心灵备受磨难。前者,恰如唐代天国寺诗僧寒山与拾得之一问一答。寒山问:“世间有人谤我、欺我、辱我、笑我、轻我、贱我、骗我,如何处治乎?”拾得曰:“只要忍他、让他、避他、由他、耐他、敬他、不要理他,再过几年,你且看他。”建中以平常之心消解前嫌;后者,则是“此情无计可消除”之痛。笔者2008年12月与建中在无锡开会时,见他用力透纸背的清秀字体在笔记本上书写苏轼《江城子》词:“十年生死两茫茫。不思量,自难忘。千里孤坟,无处话凄凉。纵使相逢应不识,尘满面,鬓如霜。夜来幽梦忽还乡。小轩窗,正梳妆。相顾无言,惟有泪千行。料得年年肠断处:月明夜,短松冈。”他依然浸沉在难以自拔的情殇之中。然

---

[5] 乔建中:《汉族山歌研究》,载《土地与歌》[修订版],第2—3页。

[6] 乔建中:《“花儿”曲令的民族属性及其他》,载《土地与歌》[修订版],第104页。

[7] 乔建中:《甘肃、青海“花儿会”采访报告》,载《土地与歌》[修订版],第85页。

[8] 乔建中:《山东民歌论》,载《土地与歌》[修订版],第166—192页。

[9] 乔建中:《〈五更调〉的渊源及其流传》,载《土地与歌》[修订版],第193页。

[10] 乔建中:《站在民众的立场理解民众——陕北民歌研究申论》,载《土地与歌》[修订版],第239—260页。

而，两次重大挫折并未使他消沉，且看他在奔“从心所欲”之年所获得的成绩：2002年出版《叹咏百年》(论文集)、《中国经典民歌鉴赏指南》(上、下册，附 CD)；2004年任上海音乐学院特聘教授、博士研究生导师；2005年出版《国乐今说》(论文集)；2006年任中国传统音乐学会会长，中国音乐学院特聘教授、博士研究生导师；2009年出版《音乐欣赏》(合)、《中国音乐学经典文献导读——传统音乐卷》、《土地与歌》[修订版]，此外，主编书刊13种，发表论文数以百篇，亦多在这一时期。司马迁云：“昔西伯拘羑里，演《周易》；孔子戹陈蔡，作《春秋》；屈原放逐，著《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，而论兵法；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》；《诗》三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者。”[11]建中亦郁结于此耶？学者的忧患意识往往是推动学术进步的重大动力之一。无论如何，他的学术人生进入了一个以著述与传薪并重的崭新阶段，况且，对他而言，21世纪仅仅只是一个开端。我们已经看到，在中国传统音乐研究领域，尤其在中国民歌研究方面，用“无出其右者”加以评价，建中可谓实至名归也。

自20世纪80年代至今，乔建中出版著述11种，约200万字；发表论文170余篇，除已收入论文集中70余万字不予重复计算外，尚有60余篇、40余万字的文章待编；撰写辞书条目20万字；未公开发表讲义、书稿6种，42万字；主编书刊13种，字数未予列入。因此，单是他的专项学术成果，文字在300万字以上！其治学之勤如是。著述、论文内容涉及民歌研究、民族器乐研究与评论、20世纪中国音乐家和音乐学研究以及历史与现实的音乐史学、音乐地理学、音乐鉴赏、音乐典藏、音乐教育等多个方面。其学识之渊博，或举一例：2009年11月14日，笔者在中国音乐学院听赏“《弦索备考》全本音乐会”，由谈龙建、林玲、张强、薛克四位演奏家演奏，建中担任主持人，讲解《弦索备考》解译的历史进程、学术价值、演奏特色、现实意义，如数家珍，鞭辟入里，简练生动，听之入神，讲解与演奏珠联璧合，相得益彰，即便专治古代音乐史之学者亦未必达此境域，其治学之博如是。他的文字著述，无论专著论文，每有新见，耐人品味，文笔浅近，分析深刻，形成将学术与生命融于一体的富于人性化色彩的叙事风格，学界多有好评，其治学之精如是。学者之为学，能得“勤”“博”“精”三字而乐此不疲者，建中之大家风度显矣！

建中在《土地与歌》中提出了民歌文化的三维学术之链：“土地——歌——人”的定律。[12]这一创见性的学术内在规律之理论构建，几乎渗透于该书每篇文章的字里行间，在音乐人类学研究领域中也将日益彰显出其永恒的历史价值。

---

[11] [汉]司马迁：《史记》卷130“太史公自序”第70，中华书局，1959，第3300页。

[12] 乔建中：《土地与歌》[修订版]“后记”，第420页。

"信天游"既是一个歌种，也是民间的独有语汇。文人语言似乎永远难以得其生动形象之韵。用学术语言的方式表述，恰如马克思之解：由必然王国向自由王国的飞跃。因之，"信天游"又是一种境界，它象征着乔建中人格魅力和学术成就的高度统一。

一言以蔽之曰：《土地与歌》，文如其人，人如其文也！

（原载《音乐艺术》2010 年第 2 期）

琴弦上的梦幻

——论闵惠芬二胡艺术成功之道

目前时代是一个期盼大师、缺失大师，乃至于称呼大师被认为是调侃与不恭的时代。任何时代大师总是某一文化或学术领域精英中之精英，是既出类拔萃又屈指可数的顶尖级人物。它难以量化，无法公选，却在人们心目中具有极为完美的形象象征。大师是人类文化追逐的梦幻。梦幻出自于现实，现实出自奋斗，奋斗出自追求，追求出自动力，动力出自精神，精神亦谓之“道”。“道也者，视之不见，听之不闻，不可为状。”“道也者，至精也，不可为形，不可为名，疆为之，谓之‘太一’。”[1]同时，“道”还泛指道路、途径、方法、技艺、主张、规律、道德、宇宙万物之本原等。闵惠芬二胡艺术之“道”，几乎渗透在她艺术生涯的方方面面，是一个值得重视并探讨的文化现象。本文从“入道”“出道”“变道”“得道”四个部分切入，探求闵惠芬二胡艺术时代高度之成因及其对现代中国音乐文化做出的贡献。

“入道”——“上海之春”二胡比赛

闵惠芬在二胡艺术领域的“入道”，无疑是以1963年在第四届“上海之春”二胡比赛中力压群雄、一举夺魁在音乐界引起轰动，其知名度逐步在全国家喻户晓为标志的。[2]

---

[1] 《吕氏春秋·仲夏纪·大乐》，载吉联抗辑译《吕氏春秋中的音乐史料》，上海文艺出版社，1978，第2页。

[2] 1963年4月7—14日，第四届“上海之春”二胡比赛获奖名单如下：一等奖：闵惠芬、蒋巽风；二等奖：萧白镛、汤良德；三等奖：吴之珉、宋国生、王国潼、沈凤泉、沈正陆、黄海怀、果俊明；四等奖：王少林、孙忠俭、倪志培、李振荣；鼓励奖：赵克礼、熊正林、张寿康、鲁日融、吴素华、周根芦、刘平安。新作品演奏优秀奖有：王国潼演奏《三门峡畅想曲》、(转下页)

这是中华人民共和国成立后第一次重大的二胡赛事，获奖者多数其后成为享有盛誉的二胡名家，闵惠芬以一等奖第一名金榜题名。第一轮演奏《病中吟》（刘天华）、《春暖花开》（马绍常）、《听松》（华彦钧）三首曲目，第二轮演奏《二泉映月》（华彦钧）、《空山鸟语》（刘天华）、《春诗》（钟义良）、《灿烂的五月》（陆修棠）四首作品，时年不足17岁，为上海音乐学院附中高二学生。一个“黄毛丫头”初登舞台，在场观众并不看重，打哈欠者有之，伸懒腰者有之，起立准备退场者也有之。但是，当她《病中吟》第一弓奏出不同凡响的乐音时，全场顿时鸦雀无声，安静了下来。在强手如林的角逐中，闵惠芬以出色的音乐表现和良好的心理素质征服了听众，感动了评委。《病中吟》内心的苦闷、挣扎，《听松》的刚柔相济，《空山鸟语》快速的意境处理，《二泉映月》深沉的感情抒发，《春诗》充满青春的活力，仅仅练了三天就背谱演奏《灿烂的五月》……使评委毫不吝啬地给她打出了所有选手中的最高分。担任评委会主任的贺绿汀赞扬说：“别看她年龄最小，她的演奏最有音乐！”在场聆听的二胡前辈张韶激动不已，兴奋地表示“我恨不得上台把她抱起来”。一脸稚气的闵惠芬的获奖，拉开了中国二胡艺术进入一个崭新时代的帷幕！这一佳绩的获得，大致归纳于如下原因：接受家庭传统艺术文化的熏陶和难以言状的智慧基因链[3]，个人的天赋、颖悟与勤奋[4]，江南水乡音乐人文地理环境之间有形或无形的息息相通[5]，经闵季骞、王乙、陆修棠三位名师指点打下扎实的基本功和演奏技艺[6]。“上海之

（接上页）宋国生演奏《河南小曲》、萧白镛演奏《红军哥哥回来了》、陈茂坚演奏《牧人乐》、黄海怀演奏《赛马》、蒋巽风演奏《赶集》、鲁日融演奏《秦腔主题随想曲》。

[3] 闵惠芬祖父闵南藩为江苏省宜兴人，曾任当地小学校长和中学语文教员，擅长书法，喜爱吹笛。有三子一女。长子闵伯骞擅长国画和胡琴，后为南京师大国画教授；次子闵叔骞擅长油画，学过风琴，后为南京师大油画教授；长女闵梅英喜爱民歌；三子闵季骞自幼喜爱音乐，擅长演奏二胡、琵琶、古筝等民族乐器，后为南京师大音乐教授。

[4] 闵惠芬8岁开始随父亲闵季骞学习二胡，最初的四首曲子为《芦笙舞曲》《感激毛主席》《摘椒》和《王大娘探病》，10天后即在丹阳艺术师范学校音乐专业举办的文艺晚会上登台演出。

[5] 明代常州府下辖有武进、无锡、江阴、宜兴和靖江5县。闵惠芬家乡宜兴和刘天华家乡江阴、华彦钧家乡无锡在明清时期均为常州府行政建制所辖区域，相距在百里方圆之内。

[6] 闵季骞（1923—　），民族乐器演奏家、教育家，江苏宜兴人。南京师范大学教授，南京乐社社长。青年时代求学于国立音乐院、中央音乐学院民乐系，师从杨荫浏、储师竹、曹安和、程午加、曹正等名家。长期担任南京师范大学音乐系民族乐器教研室主任，教授二胡、三弦、琵琶等民族乐器。王乙（1919—2002），江苏吴县人。原名王寿南，号祖慰。著名二胡演奏家、教育家。1956年调入上海音乐学院任教，1957年任附中民乐科主任，1978年任上海音乐学院民乐系副主任。闵惠芬1958年考入上海音乐学院附中后即随王乙先生学习。陆修棠（1911—1966），江苏昆山人。著名二胡演奏家、作曲家、教育家。青年时代曾随张季让先生学习二胡，1933年考入国立音专，随朱英学习琵琶等民族乐器，随应尚能学习声乐。1952年由华东师大音乐系特聘为副教授。1958年调入上海音乐学院民族音乐系任教研室主任。培养了王乙、项祖英等二胡名家。创作二胡曲有《怀乡行》《孤雁》《风雪满天》《农村之歌》等。出版有《二胡曲集》《中国乐器演奏法》《二胡独奏曲八首》等。闵惠芬在参加二胡比赛前即经陆修棠指导，1964年跳级进入大学本科后师从陆修棠教授。

春”二胡比赛是中国二胡音乐由传统向现代转型的时代缩影，闵惠芬在比赛中显露的才华与光彩，标志着她二胡艺术独特风格倾向和美学基调的确立。20世纪六七十年代，也是她“入道”时期大量积累二胡传统曲目和现代作品两者并行不悖的阶段。录制《空山鸟语》唱片，学习《江河水》（1963）；苦练《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》、《怀乡行》（1964）；创作二胡与古筝《老贫农话家史》（1965）；创作二胡练习曲《忆江南》（1973）；调入中国艺术团并在外事演出中演奏《江河水》、《喜送公粮》、《赛马》（1974）；录制《卧龙吊孝》《逍遥津》《李陵碑》等8首京剧唱腔音乐（1975）；创作《洪湖主题随想曲》（1976）；改编移植《阳关三叠》（1977）；演奏《战马奔腾》（1978）；调入上海民族乐团后，演出《宝玉哭灵》（1979）；首演《新婚别》（1980）……闵惠芬以近20年时间的磨炼与积淀，融汇了丰富的舞台实践经验，极大扩展了艺术视野，吸取民族音乐元素，在二胡演奏艺术领域更加走向成熟。这一阶段，她的二胡演奏艺术具有鲜明“情韵”特征，以情带曲，以情出韵，以情感人，以情制胜。《江河水》是最具影响的演奏曲目，大幅度的感情起伏，鲜明的力度对比，浓郁的民间音韵，歌唱性的出色发挥，将乐曲深沉悲愤的情感抒发得淋漓尽致。美国费城交响乐团指挥大师奥迪曼观看演出后说：“美丽的闵惠芬小姐，是位超天才的演奏家。”世界著名指挥大师小泽征尔听后伏案恸哭，并说“诉尽人间悲切，使人听来痛彻肺腑”〔7〕。尤其电影舞台艺术片《百花争艳》于1975年底拍摄完成在各地放映后，在艺术影片奇缺的年代使人们争相观赏。影片中她演奏《江河水》和《赛马》也随之成为全国观众品评热点，其影响力之广，具有极大辐射性效应，学习二胡、琵琶等民族乐器的女性儿童数量急遽增加。当今一些优秀女性二胡演奏家就是在观看《百花争艳》中闵惠芬演奏感人至深的《江河水》后，立志学习二胡，走上二胡艺术之路的。〔8〕“上海之春”二胡比赛23名获奖选手中，女性选手只有闵惠芬、吴素华2人，占男女选手总数不足5%，目前从事于民乐演奏的演奏家和演奏员虽未有精确性别统计数据，但几乎在所有专业文艺团体演出中，女性演奏家和演奏员占据了大多数。闵惠芬在二胡艺术领域的“入道”，以其光彩夺目的艺术形象和感人肺腑的音乐魅力产生了巨大社会影响，在中国艺术史上开辟了一个“闵惠芬时代”。

---

〔7〕　傅建生、方立平主编：《闵惠芬二胡艺术研究文集》“闵惠芬年表”，上海音乐出版社，2004，第318—320页。

〔8〕　著名二胡演奏家于红梅小时候随爸妈看电影《百花争艳》中闵惠芬演奏《江河水》后，回家兴奋得难以入睡。她对妈妈说：“我要学二胡！长大我要成为阿姨那样的演奏家。”“从那时起，闵阿姨就成为我心目中的偶像，同时也决定了我后来的生活和命运。”见于红梅：《心中的偶像》，载方立平、刘振学主编《闵惠芬二胡艺术研究文集》（第二卷），上海音乐出版社，2010，第156页。

“出道”——首演《长城随想》

“入道”和“出道”是一组相对概念。“出道”原为佛教语汇，意指脱离六道轮回之苦，亦指事成功立。“入道”起点愈高，“出道”路途愈难。古今中外的器乐演奏家，无一例外以成功演奏大型乐曲为其真正成熟的标志。在中国百年二胡史上，大型二胡音乐的创作，发轫于我国社会改革开放新时期，新作迭出，风格迥异，争奇斗艳，光彩四溢，迎来了二胡音乐多元化的时代潮流。〔9〕刘文金创作的二胡协奏曲《长城随想》是一部具有里程碑意义的作品。笔者曾说：“刘天华在二三十年代创作的‘十大二胡名曲’，奠定了我国二胡音乐事业的第一个里程碑。刘文金在继《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》之后创作的大型二胡协奏曲《长城随想》，则将中国二胡音乐创作推向了一个登峰造极境界，具有第二个里程碑的地位与作用。”〔10〕同样，作为《长城随想》首演者闵惠芬，也将中国二胡演奏艺术的时代高度推向了一个里程碑境地。

《长城随想》的创作动机和形式选择，是刘文金和闵惠芬几乎在同一瞬间“心有灵犀”萌发而出的灵感。1978年夏末，中国艺术团赴美国访问演出之际，在纽约联合国大厦参观一个专为各国代表中显赫人物开放的休息厅里，一幅巨大的万里长城彩色壁毯几乎覆盖了大厅正门的整个墙壁。它气势雄伟，光彩夺目，一种强烈的民族自豪感注入了人们每一根血管。刘文金说：“当大家带着沉思缓缓走出大厅时，我和同行的闵惠芬同志几乎不谋而合地想到，应该用我们自己的民族器乐形式，去抒发当代人们对于古老长城的感受，讴歌中华民族光辉的历史和未来。出于专业的敏感和本能，天才的二胡演奏家闵惠芬竭力主张采用二胡协奏曲的体裁。我同意了，并达成了将来由她担任主奏的‘君子协定’。”〔11〕《长城随想》4个乐章

---

〔9〕二胡协奏曲在中国的诞生，20世纪40年代，美籍俄裔作曲家阿隆·阿甫夏洛穆夫曾创作二胡协奏曲《贵妃之歌》，由卫仲乐演奏，上海工部局交响乐队协奏，曲谱与录音目前下落不明。我国社会改革开放后，中国作曲家创作大型二胡音乐作品主要有《红梅随想曲》（吴厚元，1980）、《长城随想》（刘文金，1982）、《八阕》（唐建平，1985）、《第一二胡协奏曲》（关迺忠，1987）、二胡套曲《如来梦》（刘文金，2000）、《第二二胡协奏曲——追梦京华》（关迺忠，2003）、《雪山魂塑》（刘文金，2007）以及王建民创作的《第一二胡狂想曲》（1988）、《第二二胡狂想曲》（2001）、《第三二胡狂想曲》（2003）、《第四二胡狂想曲》（2009）以及二胡协奏曲《幻想叙事曲》（1998）等。

〔10〕刘再生：《根植传统 求新求变——听“刘文金民族音乐作品音乐会”有感》，载《人民音乐》，2006年5月号。

〔11〕刘文金：《〈长城随想〉创作札记》，载中国民族管弦乐学会编《华乐大典·二胡卷》（乐曲篇，中），上海音乐出版社，2010，第396页。

《关山行》《烽火操》《忠魂祭》《遥望篇》的结构以人们登临长城时从几个不同侧面的“随想”，抒发涌上心头的万般柔情，以慢板与快板的交织和二胡擅长于抒情性与歌唱性特色，在展开与变化之中表现中华民族精神永恒不灭的灵魂。乐曲塑造长城形象追求“神似”而非“形似”，“大象无形”使之达于音乐创作的极高境界。来源于多种传统音乐元素又多为原创性的音调听来犹如“天籁之声”，显示了作曲家精深的艺术构思和创作功力。同时，刘文金在乐曲中为演奏家的艺术创造留下了宽阔的空间。正如闵惠芬所说的一句极为耐人寻味的话：“这部作品把我心中对二胡所有的一切，全都解放出来了！”所有演奏家均极为珍视自己的“首演”。“首演”意味着从无声到有声的艺术创造，尤其是驾驭难度极高的大型器乐作品，演奏家更在一定程度上起着决定作品成败的使命。《长城随想》的成功演出，在中国乐坛再一次引起轰动，闵惠芬在与病魔搏斗期间用生命铸造了辉煌的千古震撼！

1980 年秋，闵惠芬陆续得到《长城随想》的二胡旋律谱，并开始投入刻苦练习。次年 8 月参加全国政协会议期间患病，医生检查确诊为“黑色素纤维瘤”，1982 年元旦进行第一次手术。5 月，带病坚持在“上海之春”音乐节首演《长城随想》，获得巨大反响。7 月，随上海民族乐团赴山东、天津、北京巡回演出，笔者有幸在济南山东剧院观看了她的演出，那是一次令人终生难忘、刻骨铭心的记忆。诚然，演奏家的演出，往往会因时、因地、因情绪、因状态而异，从而留下许多不同的演出音响版本。这次出演，下午连排时笔者即前往观摩，并看到一个惊心动魄场面：《长城随想》引子刚开始不久，舞台前一支照明灯突然爆炸，玻璃片哗哗下落，有的在场观众发出惊异的尖叫声，但是，独奏者闵惠芬似乎感觉什么也没有发生，聚精会神地等待着乐队旋律引出定弦在 C 音上的惊世绝唱第一弓，她的镇定自若使乐队与观众立即恢复了安静。笔者也惊诧于她何以有“泰山崩于前而色不变”的大将风度！随着音乐进行，我们听到了二胡上创造性地运用古琴的滑音，使得人们在登临长城时的漫步和咏叹增添了几分历史的沧桑感；糅入隐隐约约的京剧音调是那样富有传统韵味；高把位上的大段柔美旋律是那样沁人心扉、令人陶醉；“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣”，第二乐章表现古战场硝烟弥漫的烽火连天场面吸收京胡演奏的甩弓技法使得半音阶进行的快弓段落别有一番强悍风味；跳弓段落一气呵成却让人有心胸回荡之畅然；《忠魂祭》中二胡的泛音滑揉犹如钟磬敲击出金石之声的袅袅余音；如人声哼鸣的弹拨乐滚奏下二胡深情演奏呕心沥血的旋律，听后催人泪下；华彩乐段二胡运用具有爆发力的音头强奏，模仿琵琶扫弦与战鼓的音响，奇峰突现，气势雄伟；第四乐章《听松》特性音调的若隐若现，吸取戏曲中剁板式的快速节奏，在板鼓的烘托下，二胡的粗犷气派将全曲推向高潮，展现了人们坚忍不拔的攀登意志。所有这一切，既是二胡演奏艺术中令人耳目一新的技法创新，又以超一流的大家风范塑造了浑然天成的整体艺术形象，可谓作曲家和演奏家之间难得一

见的“珠联璧合”，亦是笔者现场聆听的深切感受，近30年来依然余音袅袅，不绝于耳。这一境界与品格兼而有之的“意韵”，是闵惠芬二胡演奏艺术美学品位在“情韵”基础上的升华，和她自己所概括的“情”“气”“格”“韵”四字表演原则[12]不无相通之处。哲人说：音乐是流动的建筑，建筑是凝固的音乐。闵惠芬首演大型二胡协奏曲《长城随想》，在她的艺术生涯中犹如一座造型宏伟、高入云霄的标志性建筑。她的“出道”如人们仰望着高山，奔驰于大道。“入道”之厚积，导致“出道”之厚发，两者之间有着直接因果关系。可以毫不夸张地说，至今优秀青年二胡演奏家演奏的各种《长城随想》版本，尚无一人超越闵惠芬大气磅礴、精妙绝伦的艺术高度！

“变道”——“二胡演奏声腔化”的创意与实践

任何艺术大家之道，均有风格之变。国画大师齐白石（1864—1957）自20余岁开始学画，精于画像、花草、虫鸟、诗词、书法、篆刻，1919年赴京，决心变法。自云：“余作画数十年，未称己意。从此决定大变，不欲人知。”（《白石诗草》）其后画作愈精，成为世界级名人。闵惠芬自1982年至1987年的五年时间内，相继动了6次手术，15次化疗，多次与“死神”擦肩而过。她是个从不安分守己的人，即便在医院里、病榻上，也从未停止学习、思考，恢复体力，朝思暮想的依然是她的二胡艺术事业。1987年病情奇迹般恢复之后，“二胡演奏声腔化”（以下简称“声腔化”）的一批作品逐渐成为她登台演奏的主流曲目。“声腔化”理论创意与艺术实践是闵惠芬二胡之道的再一次飞跃，这一“变道”，在二胡艺术史上具有重要的美学意义与价值。闵惠芬二胡艺术表现的“情韵”、“意韵”和“神韵”，既是她“入道”、“出道”、“变道”三个阶段艺术之韵美学特征的大致概括，三者之间又难以截然分割，而是“你中有我，我中有你”的相互渗透，总括说来，是闵惠芬二胡艺术之道螺旋形上升的重要标志。“神韵”既指人的神采、风度，亦指艺术创造的凝重致远、情趣韵致，可以说是她的二胡演奏艺术达于最高境界的象征。“声腔化”使她二胡艺术之道更加凸显出“神韵”之丰采。但是，对于“声腔化”的理解，即便二胡界也有人存在误解，认为不过是用二胡“拉戏”而已，未能真正从理论与实践上认知其对于二胡艺术发展的重要现实意义和历史价值。我们不妨对“声腔化”研究课题作一番透析，审视这一命题所具的深层时代意义和历史突破。

闵惠芬“声腔化”理论与实践有着一个从不自觉到自觉、从潜意识到显意识的

---

[12] 闵惠芬：《〈长城随想〉演奏札记》，载《华乐大典·二胡卷》（乐曲篇，中），第400页。

过程。早在“入道”阶段，由于一个特殊的“政治性”任务，1975 年 3 月，她开始录制二胡演奏京剧唱腔音乐。[13] 中央派著名京剧艺术家李慕良先生为她的京剧艺术指导教师。在随李慕良[14]学习过程中，闵惠芬真正认识到了中国传统音乐中最为深层的精粹——尤其是名家唱腔之神韵。李先生不仅京胡技艺精湛，他的教学方式也融传统与现代于一炉，先一句一句地教唱，随后拉琴示范，再从音乐表演角度讲解，使一度找不到感觉急得哭了的闵惠芬豁然开朗。如言菊朋唱《卧龙吊孝》的二黄导板：“见灵堂不由人珠泪满面”为诸葛亮吊周瑜、英雄惜英雄之唱段，虽声泪俱下，却放悲声而不动声色，不单模拟言派唱腔之高亢，更需刻画作为军事谋略家诸葛亮内心的感情与神态。《逍遥津》中高庆奎饰汉献帝的唱段，同样是二黄导板：“父子们在宫院伤心落泪”却是撕心裂肺的亡国之恨，是动真格的全身心感情投入。高庆奎演唱时气韵连绵不断，对曹操的痛恨有咬牙切齿之悲愤。闵惠芬对京剧音乐中西皮二黄唱腔表述的千变万化有了深不见底的认识和体会，“二胡演奏声腔化”也开始进入状态。同年初夏，为金日成来华演出中，闵惠芬在人民大会堂接待厅演奏了《江河水》和《赛马》，接着，台下突然传上一张纸条，要她演奏《卧龙吊孝》，一曲既毕，全场喝彩。金日成带头起立兴奋地鼓掌。当时还是“文革”期间，在场著名数学家华罗庚特意到后台小声地说：小闵，你怎么敢拉这个曲子啊？铁道部长吕正操将军也疑惑地问：是不是开禁了啊，老戏也能听了？金日成当场提议，邀请中国艺术团赴朝鲜访问并演出。闵惠芬“声腔化”学习与实践初露锋芒，非同凡响，由此作为“变道”的出发点，同时，她也将之定为进一步研究二胡艺术之道的远大目标。

“声腔化”的实验由京剧扩展至歌剧领域是在 1976 年 10 月粉碎“四人帮”之后，闵惠芬出访演出回国，在举国上下欢庆胜利的喜悦中，她十分怀念老一辈革命家周总理、贺龙等对中国革命事业所做出的巨大贡献。《洪湖赤卫队》是以歌颂贺龙在洪湖闹革命的事迹而创作的歌剧，“文革”期间曾被定为“反党黑歌剧”禁演，贺龙则受“四人帮”迫害活活饿死于狱中。所有这一切，使闵惠芬产生将之改编为二胡曲的强烈欲望。她把自己关在屋子里用七天七夜时间，根据《洪湖赤卫队》中女主角韩英大段唱腔《看天下劳苦大众都解放》为基调，并贯穿歌剧音乐的主题动机，

---

[13] 1974 年 7 月，中国艺术团正式成立，闵惠芬由上海音乐学院调入。正准备赴美国访问演出，在节目单已经印出的情况下，1975 年 3 月接到中央通知，闵惠芬需要留下为中央领导人录制二胡演奏京剧唱腔音乐的任务。由此标志着她开拓“二胡演奏声腔化”的艺术领域。

[14] 李慕良（1918—2010），湖南长沙人。字孟鄂。幼年学京剧老生。1940 年后长期为马连良操琴。新中国成立后任北京京剧团琴师。曾为《海瑞罢官》《赵氏孤儿》《赤壁之战》《沙家浜》等戏设计唱腔。因操琴风格独具匠心、自成一格被誉为“李派”，为一代京胡泰斗。

以慢板、快板、散板结构，构思了二胡曲《洪湖人民的心愿》(后定名《洪湖主题随想曲》)，旋律委婉动人，情思跌宕起伏，“声腔化”理念使乐曲情绪发挥得酣畅淋漓，具有沁人心扉的艺术感染力。1977年元旦起，在上海文化广场连演六场，6 000余人座位座无虚席。她在台上用二胡完美地“唱”奏，台下全场甚至随着琴声歌唱，有的观众禁不住泪流满面。“声腔化”的现实意义和美学价值得到观众如此巨大的反响与认可，或许是她本人所始料未及的。

1979年春，上海民族乐团重建，闵惠芬正式调入。上海民族乐团10月赴浙江演出，浙江是越剧发源地，也是当地观众最为熟悉与钟爱的地方戏剧剧种。为此，闵惠芬决定将越剧《红楼梦》中《宝玉哭灵》移植、改编为二胡曲。这是著名越剧艺术家徐玉兰[15]的经典唱段。闵惠芬非常爱听徐玉兰的唱腔，晚上钻在被窝里还听录音，揣摩唱腔韵味有半年之久，并两次请教徐玉兰和她的琴师李子川先生。徐玉兰告诉闵惠芬，贾宝玉对林黛玉爱情是刻骨铭心的，得知黛玉命归西天后哭灵的感情似火山一样喷发而出。开场道白“林妹妹……我来迟了！我来迟了!”即让人痛彻心扉。慢板唱腔一句句“妹妹呀……”的往事追忆以及对紫鹃的唱段，都浓缩了越剧《红楼梦》中最为令人断魂的歌唱。闵惠芬更加进入了创作状态，将模拟越剧唱腔和借鉴越胡表现方式移入二胡演奏处理之中，“声腔化”的演奏有着出神入化韵味，快弓段落则表现对封建礼教的抗争。在浙江演出时她在台上演奏，观众在台下跟唱，二胡演奏引起听众情绪的强烈共鸣，将越剧音乐柔美中激越的悲情发挥到极致境地，尤其在二胡高音区的高回低旋，将“声腔化”的神韵表现得声情并茂，入木三分。再一次证明“声腔化”并非仅是模仿，而是呕心沥血的艺术创造。闵惠芬的“声腔化”艺术又进一步渗透到越剧音乐之中。

1986年秋，“潮州国乐团”假座上海市文联礼堂举行恢复活动大会。闵惠芬得知消息后，拖着虚弱的病体赶到会场聆听排练并发言。她曾向郭鹰先生[16]学习潮州音乐，在“上音”上学时琴房就在郭先生隔壁，经常“溜”进去听课，郭鹰也非常热情地为她讲解并示范，可谓得其真传。她产生了将潮州筝曲《寒鸦戏水》改编为二胡曲的意念。《寒鸦戏水》是潮州弦诗《软套》十大名曲之一，旋律幽雅，格调清

---

[15] 徐玉兰(1922—)，浙江新登人。12岁即登台演戏。1944年在上海正式唱小生。她的唱腔独树一帜，为越剧小生唱腔三大流派之一，演唱以高亢洒脱，奔放流畅，刚柔交融，声情并茂著称。表演俊逸潇洒，动情传神。代表作有《西厢记》《春香传》《红楼梦》《追鱼》。尤其在《红楼梦》中塑造的贾宝玉形象极富有艺术魅力，受到人们高度赞誉。

[16] 郭鹰(1914—2002)，广东朝阳人。13岁学习椰胡。16岁学习潮筝。1931年赴上海谋生，参加“岭东丝竹社”及“新潮丝竹会”等社团。1951年在上海创建“潮州国乐团”并任团长。1979年上海民族乐团成立后，任古筝独奏演员。1960年兼任上海音乐学院古筝教师。项斯华、范上娥、王昌元、张燕等古筝演奏家均出自他门下。曾录制潮筝《寒鸦戏水》，出版《郭鹰演奏的潮州筝曲》。

新，色彩明快，韵味独特，描绘了寒鸭在水中互相追逐嬉戏的悠然情趣。闵惠芬演奏二胡曲《寒鸦戏水》，在潮州弦诗特有打击乐器伴奏下，轻巧自如，意趣昂然，创造性地运用了许多新的二胡弓指法。它并非是筝曲技法的直接模拟，而是以快慢弓结合表现“中州古调”的委婉音韵与色彩变化，使人们对“声腔化”理念又有新的认知。“声腔化”并不是对传统戏曲或现代音乐作品“唱腔”的单纯模仿，而是融入更深层次的中国“音腔”与“音韵”元素，开拓二胡技法的新领域，因此，即便在器乐作品之间，同样能够互相借鉴和吸收，有着无穷尽的艺术创造前景。

1991年5月，闵惠芬在第十四届“上海之春”首演了刘念劬[17]创作的二胡协奏曲《夜深沉》。乐曲是由《夜深沉》《南梆子》《乌江赋》3个乐章组成，分别采用京剧曲牌《夜深沉》《南梆子》和琵琶古曲《霸王卸甲》为素材而创作的恢弘之作。笔者新近方得以聆听CD唱片《凤吟》录音（刘炬指挥，2007）和观赏“上海之春”首演录像（夏飞云指挥，1991）。听录音，不觉潸然泪下；看录像，则兴奋无已。就演奏角度而论，这是闵惠芬艺术生涯中可以和《长城随想》相媲美的又一次里程碑式亮相。“圈内人”皆知，经典性乐曲在演奏艺术上极难突破，缘由在于人们在审美方面已经有一种固定的惯性思维。京剧曲牌《夜深沉》音乐本体即令人百听不厌，诸多京胡名家演奏各种音响版本又给人留下了深刻印象，用二胡演奏无论在技巧运用或乐曲诠释方面都是一种创新性挑战。闵惠芬演奏第一乐章“夜深沉”以悲凉的美感和神来之笔的京腔韵味创造了前所未有的《夜深沉》意境，将人们引入“霸王别姬”的历史遐思；第二乐章以慢板（《南梆子》）——快板（《剑器舞》）——慢板（《午夜吟》）的对比性结构，表现霸王和虞姬生死不渝的悲剧性爱情。闵惠芬将《南梆子》唱腔“看大王和衣睡稳，我这里出帐外且散愁情，轻移步走向前荒郊站定，猛抬头见碧落月色清明……”演奏得极为传神，二胡歌唱性的发挥情意绵绵，听来柔肠寸断；《剑器舞》抑扬有致、从容自如的快弓塑造了虞姬翩翩起舞的优美艺术形象；《午夜吟》中《南梆子》音调的部分再现，犹如霸王和虞姬的生离死别。第三乐章则以激烈战场的描绘和抒情音调的穿插交代项羽乌江自刎，失去江山与美人的千古遗恨。闵惠芬在二胡协奏曲《夜深沉》中以极为出色的演奏再一次创造了二胡音乐的经典，将“声腔化”艺术推向了一个前所未有的境域。

闵惠芬“二胡演奏声腔化”的代表性作品，还有《阳关三叠》（闵惠芬改编，1977）、《渔舟唱晚》（筝曲，曹正、朱郁三改编，1978）、《新婚别》（张晓峰、朱晓谷曲，

---

[17] 刘念劬（1945—　），上海人。1969年毕业于上海音乐学院作曲系。1972年至上海歌剧院任创作员。后任上海市文化局局长。主要作品有歌剧音乐《多布杰》《血与火》，舞剧音乐《凤鸣岐山》，大提琴协奏曲《漫步》，交响诗《啊，祖国》，管弦乐曲《帕米尔风情》，歌曲《金梭与银梭》等。

1980)、二胡协奏曲《川江》(杨宝智曲，1984)、二胡与乐队《音诗——心曲》(闵惠芬、瞿春泉曲，1986)、《打猪草》(黄梅小调，钱苑改编，1992)、《游园》(昆曲，闵惠芬移植，顾冠仁配器，1995)、《昭君出塞》(粤曲，房晓敏改编配器，1995)以及京剧曲牌《逍遥津》《卧龙吊孝》《珠帘寨》(闵惠芬移植，1990 年代公演)等一批人们所熟知的作品，这些乐曲，为“声腔化”的理论创意奠定了坚实的演奏实践基础。

“声腔化”是闵惠芬长期在二胡演奏艺术实践感悟中提出的理论概念，其本质在于对中国传统音乐精华的深刻体验与认知。我国传统音乐的神韵保存在戏曲、说唱、民歌、民族器乐等活体传承的“声腔”之中，这是一个取之不尽用之不竭的艺术宝库。有一事使闵惠芬铭记终生：1974 年左右她去拜访父亲闵季骞的三弦老师杨荫浏先生，在谈话中，杨先生说起采集《二泉映月》的经过，并说阿炳用粗弦(老弦、二弦)拉琴是功夫，是神韵。他采集《二泉映月》后最早传授的就是张韶和闵季骞。阿炳的肚子里有成千首民歌和民间曲牌，你会吗？这三个字，闵惠芬记了一辈子。同样，她刚入上海音乐学院，附中校长金村田在全体学生会议上说：学习中国民族民间音乐要学深、学透、学到家！这些话，她至今依然记得。1975 年又开始为京剧唱腔录音。因此，对中国传统音乐精粹之理论和实践的双重性认识，是她提出“声腔化”理念的最有美学价值的创新。

“声腔化”和“声腔摹拟”既有一定的关联，又有本质之区别。后者如“大擂拉戏”、“唢呐吹卡”等音乐表演形式均以模拟为主，惟妙惟肖地将戏曲唱腔或人声呈现于观众听觉，显示了民间艺人的精湛技艺和才华。但是，正如杨荫浏所写：“阿炳能在胡琴上模仿鸡鸣狗吠、各种禽鸟的歌声、男女哭笑叹息和用无锡土白讲话的声音。但这些，都不是他所重视的。他以为这些玩意儿，不能算作音乐，讲不上什么好坏，只能偶然用来‘凑凑趣儿’；在他所认为‘音乐内行’者中间，他是不愿意弄这些的。有时在某一位‘音乐内行’者要他玩这些时，他似乎觉得是轻视了他的音乐，往往现出失望和不高兴的神情，而加以无情的拒绝，他说：‘你要听这些东西干吗？我希望你赏识的，是功夫(指技术)和神韵(指表达力量)啊！’”〔18〕同样，闵惠芬提出“声腔化”理念是在二胡演奏中借鉴并融入传统戏曲音乐名家(包括著名琴师的演奏)以及各种传统音乐声腔的“神韵”，使器乐演奏具有更为浓郁的民族韵味与音乐意蕴，这是一种极为传神的艺术创造。因之，“创造”与“模仿”之差异，说明“声腔化”理论高度的重要标志，其实质在于一个“化”字。不妨说，“声腔化”中真正渗透的是闵惠芬用“功夫”和“神韵”表现中国传统音乐之魂！

“声腔化”和“炫技”具有一种反悖性的理念。当今二胡界存在着“炫技”的演奏

---

〔18〕 杨荫浏：《阿炳小传》，载中国艺术研究院音乐研究所编《阿炳曲集》，人民音乐出版社，1983，第 1—4 页。

倾向。不可否认，西方小提琴演奏也有“炫技”的表现成分，二胡借鉴小提琴演奏技法，尤其是高难度的快弓炫技技巧，对于提高二胡艺术表现力无疑十分必要。但是，单纯“炫技”却往往流于形式之空洞，对二胡艺术事业之发展产生一种导向性弊端，对于青少年学习二胡利弊皆有，一些很有才气的青少年演奏二胡，拉《野蜂飞舞》等乐曲技术上毫无障碍，灵巧自如，一旦演奏如《良宵》《听松》一类技巧并不复杂的传统乐曲时，却茫然不知所措、索然无味。二胡音乐之前途，症结在技巧耶？在韵味耶？抑或是两者之统一耶？因此，闵惠芬的“声腔化”理论实际上提出了一个极其严肃的学术课题。“声腔化”实质是建立在表现民族音乐内涵基础上的技巧运用，尤其在大型的二胡协奏曲中，“华彩”段落的演奏，均有极高超的技巧表现，却又与感情的抒发丝丝入扣。所以，“声腔化”理论与实践还有着对于二胡艺术发展道路的指导性意义。诚然，二胡音乐多元化时代潮流并不排斥“炫技”手法的合理运用，相对而言，“声腔化”更多地具有群众喜闻乐见、雅俗共赏的“中国元素”，值得二胡界加以高度重视。

“声腔化”的外延还在于强调充分发挥二胡艺术歌唱性的特色。它的指向不仅在于中国传统音乐意蕴的发掘与外化，同时，对于原创性的现代二胡作品而言，同样也需要充分发掘其歌唱性特色。旋律美感始终是中国音乐的灵魂。闵惠芬演奏《长城随想》《春诗》《新婚别》《音诗—心曲》等现代作品，音乐歌唱性特色的发挥极为出色，具有灵魂倾诉的震撼和魂牵梦绕之魅力。感人至深的音乐，与其说来自先天的“乐感”，不如说来自对于音腔内核的深入领悟。因此，闵惠芬的“声腔化”理论与实践为二胡艺术发展的前景展现了无限广阔的天地。“声腔化”理念在传统与现代之间有着一脉相通的规律。中国独特的弓弦乐器二胡所以在国际乐坛上引起越来越广泛的关注与认可，缘由即在于它具有传统韵律和现代技法。中国二胡刚柔兼备的特色，以“两根琴弦”和西方小提琴“四根琴弦”之间的“较量”，充分显示了中华民族的智慧及其弓弦乐器之特色。“声腔化”在歌唱性方面也将越来越彰显出其深沉的民族特性。总之，闵惠芬在“变道”阶段提出“声腔化”的理论和实践，对于中国二胡艺术事业的发展做出了极为重要的贡献。

“得道”——闵惠芬的二胡艺术境界

“得道”之谓，乃是一种至高无上的境界。古代道家以顺应自然、与天人合一为境界。佛教则以修行戒、定、慧三学发断惑证理之智为得道，然后可以成佛。艺术之道，苦海无边，面壁十年，往往得其皮毛而已。闵惠芬以一个甲子的苦行与修炼，迎来了二胡艺术大师级的境界。大师之分量，在人格魅力方面常常以完美高尚为

其形象；事业成就方面往往以“无出其右者”为其标志。闵惠芬乃是两者兼而有之的二胡艺术大师。

音乐与生命合二为一是闵惠芬作为艺术大师最为显著的特征，她是一个为音乐而生的人。1985年正是她和病魔搏斗、身体极为虚弱的岁月。11月16—26日，她赴京参加“北京二胡邀请赛”担任评委。在数百人盛会上宣讲论文《博大境界中的民族神韵——论二胡协奏曲〈长城随想〉的演奏艺术》〔19〕（由肖兴华代为宣读），并亲自示范演奏《长城随想》。超极限的体力透支，使她当场晕倒，由飞机送回上海，病情日益严重，整日昏迷不醒，医院给家属下了“病危通知”。闵惠芬曾经有过这样的“遗嘱”：在“追悼会”上不要放“哀乐”，要播放她演奏的《长城随想》。这样的精神使闻者莫不感动。音乐是她的生命，她的生命就是音乐。为二胡艺术事业而将生死置之度外，伟哉！

闵惠芬二胡演奏艺术的时代高度人所共知。凡艺术大师的演奏总有一种出神入化的气质和震撼人心的魅力。她驾驭二胡艺术的功力，小至一指一弓、一音一韵处理之讲究，大至整个乐曲诠释之精到，兼有“情韵”、“意韵”、“神韵”的美学特征，成为音乐的“化身”。聆听她的演奏，观赏她的录像，给笔者最深刻的印象是大家风范。器大而大气者谓之“大”，凡大师均以“大气”为标志。闵惠芬二胡演奏艺术形成了淡定从容、激情四溢的个性风格。她的演奏，有悉心投入之状态，音质饱满，气息连绵，力度多变，感情充沛，格调高雅，韵味精美，无论演奏传统曲目或现代作品，都有深厚的文化底蕴，给人以高度的美感享受。大师之誉，当之无愧！

凡大师均有谦逊好学之品格。闵惠芬曾说，在她的艺术成长过程中，有几位老师对她的帮助是难以忘怀的。李慕良是引导她学习京剧艺术的引路人，让她对“国粹”之精华大开眼界；蓝玉崧〔20〕先生上课时，对音韵节奏的处理让她了解传统音乐的独特韵味原来包含在恰到好处的“弹性”之中，而非规规矩矩地按谱演奏，更加体会到中国音乐文化的博大精深；张韶〔21〕老师是她父亲的终生好友，对她的成长

---

〔19〕 傅建生、方立平主编：《闵惠芬二胡艺术研究文集》，第71—82页。

〔20〕 蓝玉崧（1925—1996），北京人。著名音乐史学家、二胡教育家和书法篆刻家。自幼即笃好音乐，曾学习古琴、琵琶、筝、笛等多种乐器，尤擅长二胡。1950年调入中央音乐学院研究部。1957年被错划为“右派”。他培养的学生有王国潼、闵惠芬、刘长福、孙奉中、黄安源、田再励、冯志浩、林聪、许可、姜建华、于红梅等一批二胡演奏家。

〔21〕 张韶（1927— ），江苏武进人。1946年考入国立音乐院（南京）国乐组，师从储师竹学习二胡。1953—1975年在中央民族广播乐团任乐队首席和独奏演员。1975年在北京广播学院任教。1980年调至中央音乐学院，任教授。培养了甘柏林、蒋才如、刘长福、张强、孙奉忠、张连生、于红梅、王颖等一批优秀二胡演奏人才。曾任中国音乐家协会二胡学会会长。出版有《二胡讲座》等著作。

关怀备至，每去北京，张老师家中二胡界名人总是高朋满座，学习与交流之中，极大地开阔了她的艺术视野；刘明源[22]先生则对她作品演奏处理有极大帮助，尤其在中国艺术团时经常听她演奏，提出许多精到见解，使她悟出“艺无止境”的深刻涵义。在她学习京剧音乐期间，昆曲名家傅雪漪教蔡瑶仙唱古典诗词歌曲时，她也跟着旁听，极为着迷，竟然学会许多古代歌曲，至今还能背唱。“有容乃大”，她从不放弃点滴学习机会。大师之道，始于积累，垒土成山，滴水穿石。闵惠芬二胡演奏艺术达到时代高度与深度之所以然，以此可见一斑。

对中国音乐传统的高度认知与追求，是闵惠芬二胡艺术生涯中最为闪光的亮点。在二胡音乐的多元化时代，无论二胡音乐创作或二胡演奏艺术，多元化的风格乃是其最为显著的特色，既是二胡艺术发展的新趋势，也是值得加以肯定的文化现象。究其本质，在于传统元素和现代元素两者之间的平衡、侧重或游移。渗透中国传统音乐之神韵，在传统基础上创新，则是二胡演奏多元化风格中最具魅力，也是最难达到的境域。闵惠芬的“四道”之中，“变道”是最为重要的环节。在我国百年二胡艺术史上，20 世纪华彦钧和 21 世纪闵惠芬在追求传统神韵方面是最具典型意义的代表人物。闵惠芬二胡艺术的时代高度及其对现代中国音乐文化之贡献，显矣！

笔者与闵惠芬的交往，记忆中仅有 4 次。20 世纪 70 年代末期，经张韶先生引荐，赴上海时曾去她家中“交流”二胡演奏技艺；去北京时，又在张韶老师家中和她以及刘长福等共进午餐，交谈甚洽。1982 年上海民族乐团来济南演出时，观看了她的两场演出，并邀她至寒舍进餐。她提出想拜见山东艺术学院郭承薪教授（陈振铎先生弟子），当时还是“自行车时代”，我从山东剧院用自行车带她一路上坡东行，还清楚记得她背着二胡，双腿跨在自行车座位后面，扶着我后腰，直到郭先生住处。那天，她演奏了刘天华《月夜》，这也是我平生听到过的最为宁静和优美的版本。自此之后，由于笔者忙于教学等原因，与二胡界联系日疏，只是偶尔得知她的行踪与成就。2010 年 4 月，阔别近 30 年后，在北京一次会议上相见，我已是两鬓苍苍之老者，问她还记得我不？她说：让我想三秒钟，接着，马上脱口说出了我的名字。使我更钦佩于她惊人的记忆力和乐观豁达、珍惜友情之人品。回沪后，她和刘振学先生陆续给我寄来《闵惠芬二胡艺术研究文集》（第一卷、第二卷），《刘天华记忆与研究集成》，CD 唱片《凤吟》《天弦》《江河水》和《闵惠芬二胡艺术》（VCD 四集，内部资料）。在聆听和拜读之余，极为震撼。一位二胡艺术家将自己一生毫无保留地献给

---

[22] 刘明源（1931—1996），天津人。自幼随父亲学习板胡、京胡。1953 年任中央新闻记录电影制片厂乐团首席、独奏演员。1982 年调入中国音乐学院，后任教授。享有“弓弦大师”之声誉。培养了宋国生、宋飞、沈诚、刘湘、刘继红等一批优秀的演奏人才。

中国音乐文化事业，自“出道”之始，直至“得道”之今，为名耶？为利耶？或为无可名状之“道”耶？笔者深有感悟。由此，以点滴之印象，作此拙文，与读者分享，并就教于学界同行。

（原载《音乐与表演》2011年第4期）

中国文化界的旗帜性人物

——闵惠芬的二胡艺术人生

中国特有的弓弦乐器二胡，一百多年来走了一条崛起之路、超越之路，由默默无闻、不登大雅之堂的民间乐器，一跃而成为具有浓郁民族韵味、时代气派、高难度演奏技巧、震撼世界的现代乐器，象征着中国人民自强不息的奋斗精神和富于创新的艺术智慧。闵惠芬作为弓弦乐器大师，以矢志不渝的理想追求和呕心沥血的求索精神，极大地推动了中国二胡艺术的发展，引领着几代二胡人，将中国二胡演奏事业推向了前所未有的艺术高度，建造起一座二胡音乐丰碑，同时，也成为中国文化界的旗帜性人物。

少女时代　一鸣惊人

音乐是人类在漫长进化过程中创造的听觉文明，也是所有文化中最为抽象的艺术。世界上任何艺术比赛，总是以参赛者整体的高水平衡量大赛之含金量。1963年第四届“上海之春”二胡比赛，是新中国成立60余年来所有全国性二胡比赛中高手云集、强手如林最为密集的一次，闵惠芬时年18岁，以一等奖第一名力压群芳，金榜题名。正如担任评委会主任的著名音乐家贺绿汀所说：“别看她年龄最小，她的演奏最有音乐！”她的获奖，拉开了中国二胡艺术进入一个崭新时代的帷幕。这届二胡比赛也成为中国二胡音乐由传统向现代转型的时代缩影。

闵惠芬之所以能够一举夺魁，是和她家庭的音乐熏陶，个人的艺术天赋与刻苦勤奋，江南水乡的人文地理环境以及得到闵季骞、王乙、陆修棠三位名师指点打下扎实基本功与演奏技艺分不开的，从此确立了她二胡艺术独特风格与美学倾向基调。闵惠芬志存高远，她将这次比赛视为人生新的起点，更加严格地要求自己，日

夜刻苦练习，从舞台实践中积累经验，吸取民族音乐元素，极大地扩展了艺术视野，在二胡演奏艺术领域逐渐走向成熟。

1974 年她调入中国艺术团，在这一时期的外事和国内演出中演奏了《江河水》《赛马》《喜送公粮》《红旗渠水绕太行》等乐曲，尤其是《江河水》，以大幅度感情起伏，鲜明力度对比，浓郁的民间音韵，歌唱性的出色发挥，将乐曲深沉悲愤的情感抒发得淋漓尽致。美国费城交响乐团指挥大师奥迪曼观看演出后说：“美丽的闵惠芬小姐，是位超天才的演奏家。”世界著名指挥大师小泽征尔听后伏案恸哭，说她的演奏“诉尽人间悲切，使人听来痛彻肺腑。”尤其是 1975 年拍摄完成的舞台艺术片《百花争艳》在全国各地放映后，她的名字在中国家喻户晓，以其光彩夺目的艺术形象和感人肺腑的音乐魅力产生了巨大社会影响，在中国二胡史上开辟了一个以女性形象为主体的“闵惠芬时代”，影响了中国半个多世纪二胡音乐艺术的发展。

青年时代　登峰造极

任何国际级演奏大师都有自己演奏艺术的辉煌时代和百听不厌的经典名曲，成为时代艺术的里程碑。大型二胡协奏曲《长城随想》既是作曲家刘文金音乐创作的里程碑之作，它超越了自刘天华开辟中国二胡音乐专业创作以来的所有作品，也是演奏家闵惠芬二胡音乐演奏的里程碑。乐曲创作动机与形式选择，是他们两人几乎在同一瞬间“心有灵犀”萌发而出的灵感。

1978 年夏末，中国艺术团赴美国访问演出之际，在参观纽约联合国大厦时，一幅巨大的万里长城彩色壁毯几乎覆盖了大厅正门的整个墙壁。它气势雄伟，光彩夺目，一种强烈的民族自豪感注入了人们每一根血管。刘文金曾回忆：“当大家带着沉思缓缓走出大厅时，我和同行的闵惠芬同志几乎不谋而合地想到，应该用我们自己的民族器乐形式，去抒发当代人们对于古老长城的感受，讴歌中华民族光辉的历史和未来。出于专业的敏感和本能，天才的二胡演奏家闵惠芬竭力主张采用二胡协奏曲的体裁。我同意了，并达成了将来由她担任主奏的‘君子协定’。”

乐曲以《关山行》《烽火操》《忠魂祭》《遥望篇》4 个乐章结构全曲，用慢板与快板的交织和二胡擅长于抒情性和歌唱性特色，在展开与变化之中表现中华民族精神永恒不灭的灵魂。闵惠芬于 1982 年首演时说：“这部作品把我心中对二胡所有的一切，全都解放出来了！”笔者于同年 7 月在济南山东剧院观看了她的演出，那是一次令人终生难忘、刻骨铭心的记忆。那种镇定自若的大家风度，运弓揉弦的出神入化，感情发挥得淋漓尽致，高潮迭起得一气呵成，30 余年来依然余音袅袅，不绝于耳。哲人曾说：音乐是流动的建筑，建筑是凝固的音乐。闵惠芬首演的大型二

胡协奏曲《长城随想》，在她的艺术生涯中犹如一座造型宏伟、高入云霄的标志性建筑，至今都使得许多优秀二胡演奏家感到难以超越，也是闵惠芬音乐生涯中二胡演奏登峰造极的一座里程碑。

闵惠芬在1979年即调入上海民族乐团担任二胡独奏家的使命，她的艺术生命不仅在音乐厅的舞台上，一生中深入工矿、农村、部队、学校达千百次之多，为广大基层群众演出，举办讲座，引导人们更加热爱民族音乐文化，社会大舞台成为她更为广阔的艺术天地，被媒体誉为“真正的人民艺术家”。闵惠芬每次下基层演出，总是不顾劳累，笑容满面，风度翩翩，琴声迷人。她的心和人民大众始终紧密相连。每到之处，总是人山人海，掌声如雷，受到工农兵群众热情欢迎。1979年10月，上海民族乐团赴浙江演出时，闵惠芬决定将越剧《红楼梦》中《宝玉哭灵》移植改编为二胡曲。浙江是越剧的发源地，也是当地观众最为熟悉与钟爱的地方戏剧剧种。演出时她在台上演奏，观众在台下跟唱，甚至泪流满面，场面极为动人。

二胡有着独特的民族韵味与现代气派的演奏技巧，闵惠芬经常为外宾演出。英国前首相爱德华·希思一生曾20多次访问中国，他本人又是一位爱好演奏小提琴的高手，希思访华时曾由邓小平陪同观看闵惠芬的演出，希思对闵惠芬的演奏十分赞赏。中国二胡和西方小提琴默契地以音乐为纽带联结在一起，闵惠芬作为中外音乐交流的“文化使者”，在国际舞台上也同样享有崇高的声誉。

中年时代　挑战生命

人生的命运总会有曲折起伏。闵惠芬正当全力以赴攀登二胡艺术高峰之际，命运却偏偏捉弄了她。1980年秋，闵惠芬开始刻苦投入《长城随想》练习。1981年8月，她参加全国政协会议期间患病，医生确诊为“黑色素纤维瘤”，1982年元旦进行第一次手术。对于演奏家来说，双手是他们赖以维持艺术青春的生命。闵惠芬得癌症后，为防止癌细胞扩散，医生为她手臂做了淋巴细胞切除手术。手术后手臂无法自由伸缩，更何谈演奏？闵惠芬硬是在病房的墙上将手指慢慢一分一寸地向上移动，以便恢复肌肉能力，这需要有何等坚强的意志与精神力量。就这样，她和病魔展开了顽强搏斗。同年5月，闵惠芬带病在“上海之春”音乐节首演《长城随想》，获得意料不到的巨大反响。

在国际乐坛上，以色列著名小提琴家伊沙克·帕尔曼4岁得小儿麻痹症，导致残疾，却以超常毅力学习小提琴，成为世界上最引人瞩目的小提琴艺术大师。他无法站立在舞台上，每次演出时拄着双拐上台，坐着轮椅演奏，音色纯净，感情细腻，气质高雅，受到世界各地人们的敬仰。闵惠芬何尝不是中国的帕尔曼呢。自1982

年至1987年的5年时间内，她相继动了6次手术，进行了15次化疗，多次与“死神”擦肩而过。然而，闵惠芬却挺过来了。她有着开朗乐观的性格，超越常人的毅力，永不言败的意志，挑战生命的勇气。

闵惠芬病情也得到了党和人民的巨大关怀。叶剑英、邓小平、江泽民、朱镕基、曾庆红、李岚清等都曾听过闵惠芬的演奏，有的领导人自己还拉奏二胡，把她请到家里听她演奏。和国家领导人的近距离接触，既丰富了她的人生阅历，也增强了她同疾病斗争的精神信念。1985年正是她与病魔搏斗、身体极为虚弱的时期。同年11月，她赴京参加“北京二胡邀请赛”担任评委。在数百人盛会上宣讲论文《博大境界中的民族神韵——论二胡协奏曲〈长城随想〉的演奏艺术》(请人代为宣读)，并亲自示范演奏《长城随想》。超极限的体力透支，使她当场晕倒，由飞机送回上海，病情日益严重，整日昏迷不醒，医院给家属下了“病危通知”。然而，她始终不接受“教训”……

2012年11月，中央音乐学院举办首届“北京胡琴艺术节”，闵惠芬担任讲座并参加音乐会演出，还被聘为中央音乐学院荣誉教授，回上海时却直接送进了医院病房。2013年10月，她身体刚恢复，又去无锡担任中国音乐“金钟奖”二胡比赛评委。为了中国的二胡艺术事业，她像春蚕那样吐尽最后一根丝，像蜡烛那样流尽最后一滴泪。春蚕丝尽，蜡炬泪干，无怨无悔，或许是闵惠芬人生归宿的自我抉择。

暮年时代　炉火纯青

二胡艺术之于闵惠芬，是一生一世的情缘，是须臾不离的伙伴，是不断攀登的高峰，是执著追求的境界。音乐与生命合为一体是她作为二胡艺术大师最为显著的特征。早在1975年3月，她开始录制二胡演奏京剧唱腔音乐，著名京剧艺术家李慕良先生做她的京剧艺术指导教师。在随李慕良学习过程中，闵惠芬真正认识到了中国传统音乐中最为深层的精粹——尤其是名家唱腔的神韵。她用二胡演奏言菊朋唱的《卧龙吊孝》、高庆奎唱的《逍遥津》，1979年又随越剧著名演员徐玉兰学习《红楼梦》中《宝玉哭灵》的唱段，1986年随潮州音乐名家郭鹰先生学习潮州筝曲《寒鸦戏水》的演奏韵味……在广泛汲取中国传统音乐神韵基础上，闵惠芬提出“二胡演奏声腔化”的理论。

所谓“声腔化”，是闵惠芬长期在二胡演奏艺术实践中的感悟，其本质在于对中国传统音乐精华的深刻体验与认知。我国传统音乐的神韵保存在戏曲、说唱、民歌、民族器乐等活体传承的“声腔”之中，这是一个取之不尽用之不竭的艺术宝库。有一事使闵惠芬铭记终生：1974年左右她去拜访著名音乐理论家杨荫浏先生。杨

先生对她说："民间音乐家阿炳（华彦钧）的肚子里有成千首民歌和民间曲牌，你会吗？"这句话，闵惠芬记了一辈子。于是她开始认识到学习民间音乐的重要性与急迫性。在不断地学习与实践过程中，她积累了一批"声腔化"的二胡演奏代表性曲目，如《洪湖主题随想曲》，京剧曲牌《卧龙吊孝》《逍遥津》《珠帘寨》，越剧唱段《宝玉哭灵》，潮州弦诗《寒鸦戏水》，刘念劬创作的二胡协奏曲《夜深沉》（由《夜深沉》《南梆子》《乌江赋》三个乐章组成），还有《阳关三叠》、《渔舟唱晚》、《新婚别》、二胡协奏曲《川江》、二胡与乐队《音诗——心曲》、《打猪草》、《游园》、《昭君出塞》等，为"声腔化"的理论创意奠定了坚实的演奏实践基础。闵惠芬的二胡演奏艺术达到了炉火纯青的地步，她为中国二胡艺术做出了极为重要的贡献。

2013 年 7 月，闵惠芬丈夫刘振学主编了一套《闵惠芬二胡艺术集成》（包括收录了闵惠芬 50 余年演出生涯实况录像的《闵惠芬二胡艺术》和三集《闵惠芬二胡艺术研究文集》）出版，[1]这是她留给中国音乐事业最为宝贵的财富。闵惠芬在舞台上那种灿烂的笑容将永远留在人们的心中。

挑战是人类精神内聚力和膨胀力的外化表现，挑战自我、挑战艺术、挑战时代、挑战病魔、挑战生命、挑战极限，一个孱弱血肉之躯能承受住这样的巨大重量吗？但是，闵惠芬的精神力量凝聚着历史的使命、民族的希望、时代的信念与改革开放的巨大动力，这些能量汇聚于一起，是一股知难而进、不可战胜的精神力量。闵惠芬作为旗帜性人物，是 21 世纪中国时代精神面貌的一个缩影。

［附注］二胡艺术大师闵惠芬于 2014 年 5 月 12 日在上海仁济医院不幸病逝，享年 69 岁。4 月 16 日，《中国艺术报》发表《挑战生命，竖起民乐界旗帜——闵惠芬的二胡艺术人生》为笔者修改稿；4 月 26 日由中国民族管弦乐学会内部刊物《中国民乐》发表《中国文化界的旗帜性人物——闵惠芬的二胡艺术人生》为原始稿。本文将两者稍加修改整合一文，表示对闵惠芬逝世的沉痛哀悼。

（原载《中国民乐》2014 年第 6 期）

---

[1] 刘振学编著：《闵惠芬二胡艺术集成》，包括《闵惠芬二胡艺术》（4DVD），上海音乐出版社、上海文艺音响电子出版社出版发行；《闵惠芬二胡艺术研究文集》（1—3 卷），上海音乐出版社，2013。

开辟·超越·开拓

——王国潼二胡艺术生涯的“三部曲”

王国潼是一位在中国二胡艺术史上具有重要历史地位的代表性人物。在从艺60年暨教学50年的漫长艺术生涯中，他以一丝不苟的敬业精神和脚踏实地的务实作风，在二胡音乐的创作、演奏艺术、教学和体系建设以及二胡改革等各方面不间断地辛勤耕耘，铸造了二胡艺术的辉煌。他发扬光大刘天华“改进国乐”精神，为全面推进中国二胡艺术事业的发展做出了极为重要的贡献。

我和国潼相识于20世纪70年代，30余年来始终保持着较为密切的交往，对他的人品和二胡艺术的成就深有了解。王国潼曾多次热情邀请笔者参加庆祝中央音乐学院建院70周年校庆期间他回母校举办的“王国潼二胡艺术研讨会”“王国潼从教50周年二胡音乐会”等活动，并希望笔者在研讨会上做主题发言。本文即根据发言稿修改而成。

一、开辟二胡快弓艺术的道路

二胡演奏艺术始终是二胡艺术中最为光彩夺目的环节，一切器乐艺术皆如是。演奏家地位之所以重要，在于他们在诠释音乐作品的“二度创作”中具有举足轻重的作用，甚至决定着作品成败的命运。二胡作为20世纪发展最为迅速的具有代表性的民族乐器，各种技巧在乐曲中的运用也有着阶段性特色。刘天华1922年赴京后，自1923年起直至1932年去世以前，始终随俄籍教授托诺夫学习小提琴，并且经常由老志诚钢琴伴奏练习演奏门德尔松《E小调小提琴协奏曲》等作品。他曾说过：“我学西洋音乐，是为了将来更好地整理中国音乐。”在逝世前不久，他还说：“我学小提琴，如同蜗牛在爬一棵大树，开始看不见树有多高多大，现在爬到可以看见

树顶的地方了，因此我再学一年，打算停止，以后转入专攻作曲和整理中国音乐。”[1]由此可见，他的二胡音乐创作还仅仅只是一个开始，可惜，天不假年，刘天华的远大抱负并没有真正实现。新中国成立后，二胡音乐创作由于反映时代面貌的需要，在《拉骆驼》（曾寻编曲）、《在草原上》（朴东生曲）、《山村变了样》（曾加庆曲）、《秦腔主题随想曲》（鲁日融、赵震霄曲）等已经出现了一些片段性的快弓技巧艺术表现。但是，真正开辟二胡音乐快弓时代的音乐作品是作曲家刘文金创作的《豫北叙事曲》（1959）和《三门峡畅想曲》（1960）。尤其是《三门峡畅想曲》，以类似无穷动快板主题，在一些乐段中自始至终保持相同快速节奏，淋漓尽致地发挥快弓技巧的个性特色，在二胡艺术发展史上起到了突破性作用，成为一首反映中国气派和中国作风的具有时代标志的作品。正如 2008 年 7 月 4 日，在美国召开的“世界弓弦音乐大会”上，美国成员提交大会备忘录，认为：“刘文金的诞生，是二胡创作的转捩点，同样的，门德尔松的诞生，是小提琴创作的转捩点。他们是指《三门峡畅想曲》和《门德尔松小提琴协奏曲》两首大曲。”[2]《三门峡畅想曲》创作成功后，由中央音乐学院毕业留校任教的二胡演奏家王国潼和钢琴家周广仁于 1961 年 7 月 1 日在中央音乐学院大礼堂首演，后又多次在北京音乐厅演出，引起轰动，在全国二胡界广泛流传，极大地推动和促进了二胡演奏艺术的发展。王国潼不足 10 岁时学琴，1955 年考入中央音乐学院少年班，先后师从于陈振铎、丁珰、蓝玉崧先生，1958 年升入中央音乐学院本科深造。他磨炼快弓技巧，在学生时代即已开始借鉴小提琴名曲的快速段落进行练习与演奏，如《霍拉舞曲》《云雀》《查尔达斯》《野蜂飞舞》《流浪者之歌》等，至 1961 年已经有了 10 余年二胡演奏经验的积累与磨炼，所以，演奏《三门峡畅想曲》能够得心应手，从容自如，取得时代性突破，绝非偶然。笔者在一篇文章中曾说：“在这首乐曲的整体艺术创造过程中，不妨说，作曲家刘文金和演奏家王国潼共同完成了实现二胡音乐快速跳弓新时代来临的历史使命。”[3]

任何新生事物的诞生，总会遇到各种异议或偏见的责难。当时就有人认为“快弓是二胡自杀的道路”。在 1963 年第四届“上海之春”音乐会期间，举行全国二胡比赛中，有的评委甚至给参赛的王国潼打了“0”分，以至于他只得了三等奖和新作品《三门峡畅想曲》优秀演奏奖，这或许是王国潼艺术生涯中遭遇到的第一次“厄运”，这次比赛对于他显然有失公允。但是，王国潼却“豁达”地认真反思自己在演

---

[1] 刘育和：《刘天华先生及对民族音乐的改革》，载刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社，1997，第 221 页。

[2] 摘自 2008 年 7 月 12 日“北美洲中国音乐研究会主席沈星扬致刘文金信”，原件由刘文金提供。

[3] 刘再生：《艺术创新与时代特色——〈三门峡畅想曲〉诞生的历史回顾》，载《人民音乐》，2011 年 7 月号。

奏中存在的问题,从而在演奏艺术上得到了进一步的提高与升华。最终,王国潼是以二胡演奏艺术快速自然跳弓的“开辟者”姿态登上中国乐坛的。这样的历史地位一直是中国音乐界公认的事实。

二、二胡艺术领域的自我超越

王国潼由优秀的二胡演奏家升华为二胡艺术名家,是一个孜孜不倦的“自我超越”过程。1960年,中央音乐学院院长赵沨向文化部打报告要求王国潼提前毕业留校任教,使他在21岁时破格成为民乐系的二胡教师;1961年他编写的《二胡音阶练习》《二胡快弓练习》和《二胡指法技巧练习》,属于新中国成立后最早的一批二胡教材;1972年在彭修文提议下调至中国广播民族乐团任乐队首席和艺术指导,获得了大量艺术实践锻炼和舞台经验,相继赴日本、南美、欧洲、澳大利亚以及中国香港等十几个国家或地区担任二胡独奏,演出《不屈的苏武》《红梅随想曲》《二泉映月》《怀乡曲》《翻身歌》《奔驰在千里草原》等作品,使他在二胡演奏艺术方面更趋成熟,形成了技巧娴熟老练、诠释作品深刻、内在气质浑厚、细腻而又大气的鲜明个性风格,升华为出类拔萃的二胡演奏家之一;20世纪六七十年代王国潼改编、创作了《翻身歌》《怀乡曲》《奔驰在千里草原》《喜看麦田千层浪》《雨打芭蕉》等二胡作品,是他介入二胡音乐创作的成功尝试,为日后在音乐创作领域的扩展奠定了良好的基础;1983年11月调回中央音乐学院任民乐系主任,回归到二胡教学领域,在此前后,他曾培养了蒋青、蒋才如、张强、许讲德、赵寒阳、严洁敏、张玉明等一批二胡演奏家。于红梅就是当时他任民乐系主任时,我向他特意推荐后为中央音乐学院附中录取的;在二胡教材建设方面,20世纪七八十年代,他即编选、出版了《二胡练习曲选》及其续集,《二胡基础练习三百首》《二胡基础教程》《二胡音阶练习》《二胡考级教本》《二胡曲九首及其演奏艺术要求》《二胡风格练习曲158首》《二胡高胡曲集》等著作,为二胡教学的体系化、科学化、规范化建设做出了突破性贡献。二胡练习曲的编写对于二胡的普及与提高是一种隐形力量,如《二胡练习曲选》自1975年出版,至1997年已印刷717 800册,至今则在百万册以上,在音乐界是一个“天文”数字,影响极为广泛;同时,王国潼曾长期和满瑞兴师傅合作研制“方圆二胡”“低调粗弦二胡”和“扁八角二胡”,以及试制“金属拉杆轴”、改良二胡弓子等,对于开发二胡的最佳音色从乐器改革科学化角度做出了重大努力。因此,这一阶段王国潼用了30年时间在二胡演奏、二胡人才培养、二胡音乐创作、二胡教材编写、二胡改革等各个领域,为推进二胡艺术的整体发展做出了极其重要贡献,全方位地在二胡界发挥了最大的艺术能量。这一阶段也是我和他接触与来往最多的时期,对于他正

直的人品、办事的细心、待人的诚恳、工作的一丝不苟深有了解，每次去北京总要在一起交谈、交流。王国潼是一个非常重视友情的人，对朋友的热心和诚意是他人品的最大优点，我们的友好情谊至今保持了40余年之久。

1988年1月遭遇车祸，是他人生的第二次“厄运”，同年秋我去京时听他讲了这段惊心动魄的事情经过。但是，他以积极的人生态度对待车祸创伤的治疗与恢复，视音乐为生命，车祸后第56天便为中国唱片总公司录制二胡协奏曲《音诗——云中鹤》（彭修文曲）等CD唱片录音。刘半农在评价胞弟刘天华所以取得成就时，只用了“恒”与“毅”两个字。〔4〕王国潼这一时期在二胡艺术领域所做的大量工作，奠定了今日他成为二胡艺术大师的基础。

三、开辟二胡艺术事业在香港的地位

1991年6月王国潼应香港演艺学院邀请赴香港，任驻院顾问，后正式出任该院中乐系主任。1991年7月，我参加“中国音乐家代表团”赴香港出席第31届国际传统音乐学会世界年会[ICTM]，我们见面并进行了长谈，他说了初到香港的感受。由于历史原因，香港音乐文化形成“重西轻中”倾向，搞西方音乐的高人一等，而搞传统音乐的却往往只有着“艺人”地位。20世纪初期至二三十年代，广东音乐名家丘鹤俦、何柳堂、吕文成等都曾定居香港，对于推动广东音乐在香港传播做出了十分重要的贡献。在香港回归前夕，中央音乐学院民乐系主任、教授王国潼赴香港任教，具有一种“破天荒”意义，对于将内地先进的二胡演奏水准、教学理念以及举办二胡音乐会等用于推动香港中乐事业的发展，将彰显出越来越重要的时代影响。王国潼赴香港近20年时间，从大局而言，他去香港对于中央音乐学院以至内地的二胡学科建设造成一定损失，否则，王国潼在中央院或具有终身教授和全国二胡学术领头人地位。在培养二胡演奏人才方面，内地高水平的生源则是香港所欠缺而难以相比的，因此，在二胡教育领域，对于培养高水平二胡演奏人才似乎是一种“缺失”。然而，开辟二胡艺术事业在香港的地位，提高观众对中乐的审美情趣和热爱民族文化的素养，对于香港作为国际性大都市，享誉世界的“东方明珠”，有着一种特殊重要的意义，就像1977年成立的香港中乐团对于香港中乐的发展起到了巨大影响一样。从宏观层面来说，王国潼之“得”在于更多地发挥了中国民族音乐在香港传播的纽带和桥梁作用。他在香港教过的二胡学生（包括日本、马来西亚、台湾、澳门的学生）多达百余人，无论是培养二胡演奏人才或是二胡爱好者，都体现了他

---

〔4〕 同注〔1〕，第236页。

倡导二胡音乐的先进教学理念和严格而宽容的教学方法；他改编、创作的二胡曲多达192首，绝大多数是在赴香港后的作品，其中不乏如《天问》《观音颂》《太行随想》《妆台秋思随想》《音画——渔舟唱晚》等广受好评的优秀之作，这在二胡艺术家中是不多见的。诚然，二胡作品中有大量根据近代优秀歌曲和港澳流行歌曲主题旋律改编的作品，如《教我如何不想他》《长城谣》《花非花》《何日君再来》《踏雪寻梅》《情人的眼泪》等，体现了“严肃题材”和“通俗题材”相结合的创作思路，追求浓郁的民族情韵，提倡创作的自由化和多样化，这些作品能够为更多香港听众所接受，开拓了二胡音乐创作平民化的新领域。王国潼的音乐会演出与讲学活动，赴港后举办了100余场次，其中包括赴美国、日本、马来西亚、中国台湾、澳门和内地的演出与讲学，仅仅在香港举办音乐会就达30余场之多。在一个城市举行如此数量众多的音乐会演出，而且每次演出后均得到高度评价，香港报刊多以“杰出的二胡大师”、“一代二胡宗师”赞誉他的精湛琴艺和创新意识；他在赴港后出版的二胡独奏CD专辑有30余张，《刘天华十大名曲》获1991年最佳中文唱片，《王国潼二胡音乐》获2008年香港唱片商会“最受欢迎音像大奖”。这些大量数据集中在王国潼一人身上，可以反映出他到香港后在二胡艺术领域各个方面获得的重要成果以及为之付出的巨大精力。

王国潼是一个自我要求十分严格的人，然而，他在香港依然未能逃脱人生第三次“厄运”。2000年前后，他为大陆学生在港就读申请奖学金，引起本地某学生家长向香港廉政公署投诉，怀疑他有收受贿赂的“嫌疑”，被列入了审查对象，这就是所谓“官非”事件。在香港这个“弹丸之地”，媒体渲染，铺天盖地，给他的声誉和家人带来了极大困扰。1999年11月笔者赴香港参加学术会议，我们见面时国潼夫妇对我谈及这一事情，我相信国潼的为人品格。直到2001年3月，“官非”事件宣告结束，证实了他的清白。在这段日子里，他和儿子王憓合作编写了《二胡入门》《二胡金曲集》《二胡流行金曲集》8本书，先后由人民音乐出版社、上海音乐出版社和香港怡思有限公司出版，这对王国潼的意志、毅力和人品又是一次巨大的考验。他是一个为人热心、待人热忱、作风正派、爱图清净、不惹是非的人。通过这一事件，更加磨炼了他对人生的觉悟，了解人际关系的复杂，增强自强不息的内在动力。他于2004年8月退休后，以更为积极的人生姿态从事于二胡艺术的创作、演出、讲学、著述、录音出版等各项活动。在中央音乐学院70华诞庆典系列音乐会中，2010年10月31日举行“王国潼从教50周年二胡音乐会”，他演奏了《病中吟》《听松》《二泉映月》《三门峡畅想曲》《太行随想》《观音颂》等经典曲目。他的演奏被赞誉为达到“炉火纯青”“宝刀不老”“弓弦上的奇迹”“极具震撼力的王氏演奏风格”等。王国潼所达到的艺术境界，正是他对二胡艺术生涯无止境追求的历史必然。

王国潼在其二胡艺术领域具有开辟、超越、开拓的精神，并做出了广泛的贡献。

他从艺60年暨教学50年如一日，发扬光大刘天华“改进国乐”精神，为全面推进中国二胡艺术事业的发展做出了时代性的成就。一位艺术大家无论在顺境和逆境中都能积极奋斗并保持恬静淡泊的心态，或许是他留给我们思索的极有价值的文化财富。

参考文献：

1. 刘育和《刘天华先生及对民族音乐的改革》，载刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社，1997。

2. 刘半农《书亡弟天华遗影后》，载刘育和编《刘天华全集》。

（原载《中央音乐学院学报》2011年第1期）

红梅花开　香飘天涯

——于红梅二胡演奏的时代特色及其在海内外的影响

2010年6月和11月，于红梅分别在国家大剧院举行了两场二胡音乐会。[1]前者以浓郁传统特色的风格性作品为主，由扬琴、钢琴或小乐队伴奏；后者全部为当代创作的二胡新作，由北京交响乐团协奏，谭利华任指挥。圈内人深知，一位青年演奏家不足半年内在国家大剧院成功举办两场曲目、风格迥然不同的音乐会，并且引起音乐界的很大反响，其间还有教学和不断出国演出任务，需要付出何等样艰辛的代价以及拥有何等样驾驭演奏技巧与诠释作品功力，这并非是所有青年二胡演奏家都能达到的境域。因此，两场音乐会成为二胡音乐“传统”与“现代”交汇在红梅身上的一幅时代缩影。不啻如此，更为令人惊讶的是，在音乐界人气极旺却一向低调的于红梅多年来在世界各地许多著名音乐厅举办二胡音乐会，赢得了国际乐坛高度评价。连对她深有了解的笔者，亦只知她经常出国而到底在哪些音乐厅演出，有着什么样国际声誉也所知甚少。红梅对于二胡艺术的执着追求和忘我境界，正如古诗所云：“只在此山中，云深不知处。”音乐理论界对表演艺术评论的实质是在评价演奏家、歌唱家、指挥家艺术成就及其时代高度的同时，揭示其中的规律性现象，以利于音乐文化的进一步繁荣与发展。为此，笔者有了本文标题所示的写作动机与构想。

---

[1] 这两场音乐会，分别是2010年6月6日在国家大剧院小剧场举办的“感动心弦——于红梅胡琴演奏会”和2010年11月28日在国家大剧院音乐厅举办的“红梅花开——于红梅二胡独奏音乐会”。

于红梅二胡艺术的成长之路

古今中外，从无“一夜成名”之演奏家。凡器乐演奏，若无十数年或数十年的刻苦磨炼，均不足以成“家”。于红梅出生于山东济南一个普通的职工家庭，8岁学习二胡，师从二胡演奏家苏安国。1983年10月在第二届“泉城之秋”音乐会上展露音乐天分。当年笔者为《人民音乐》写的述评有这样一句话：“济南市少年宫11岁的于红梅二胡独奏《一枝花》，以纯净的音色和良好的乐感博得热烈的掌声。”〔2〕1984年考入中央音乐学院附中，师从于张韶教授，直至1994年大学毕业，由学校保送攻读硕士研究生，导师为音乐史学家、二胡教育家蓝玉崧教授。蓝先生去世后，由刘长福教授执导；1996年提前获硕士学位，同年5月12日在北京音乐厅举办“于红梅硕士二胡音乐会”。音乐学家乔建中在追述听音乐会感受时说：“音乐会的成功犹如她作为演奏家、教育家举行一个完满的‘成年礼’。我当年的感叹是：又有一位杰出的二胡艺术家将从这里步入当代乐坛！”〔3〕于红梅毕业后留中央音乐学院任教。然而，她并未止步于此，除以二胡演奏、教学为主项，孜孜不倦、全力以赴外，还访遍名师，学习了板胡、坠胡、京胡、高胡等各种民族弓弦乐器，她认为这些器乐艺术既有共通又有相异之处，从中可以融会贯通，相得益彰。她向李恒教授、原野老师学习板胡，向前卫文工团吴永平老师学习坠胡，向中国京剧院国家一级琴师张素英、北京京剧院国家一级演奏员燕守平等京胡国手学习京胡。“学无常师”，使红梅尽得各家名师之精华。同时，于红梅藏而不露的性格也成为她艺术表现的一个有机组成部分。尽管她2002年即开始随张素英学习京胡，音乐界却鲜为人知。在国家大剧院小剧场报幕于红梅演奏《夜深沉》时，作曲家刘文金恰好坐我身边，他惊讶地问：红梅会拉京胡？一曲既毕，全场轰动，掌声如潮，刘文金大为赞叹，对她演奏给予极高评价。乔建中著文以“完美精绝”称赞她的京胡演奏，说：“我们至少可以说，这是《夜深沉》‘红梅版’首次‘亮相’，她的演奏不是‘重版’‘翻版’，而是一个‘新版’，一个具有于红梅及其伴奏群体创造个性的《夜深沉》‘新版’。”〔4〕红梅自己则说：我不是在用京胡拉“京剧”，而是在用京胡表现音乐。她演奏二胡协奏曲《追梦京华》既京味十足，又极富现代音乐美感，亦在于传统与现代的相互渗透。

---

〔2〕　载声、培恭：《泉城秋色好 乐坛气象新》，载《人民音乐》，1984年2月号。

〔3〕　乔建中：《追求完美的艺术境界——写在“于红梅胡琴演奏会”之后》，载《中国民乐》，2010年第7期。

〔4〕　乔建中：《“红梅”版的〈夜深沉〉》，载《音乐周报》，2010年6月16日第6版。

仅此二例，足以说明于红梅对于中国弓弦乐器演奏艺术用情用心之专、之恒、之深。

同时，于红梅对所有老师抱着“滴水之恩，涌泉相报”的感恩心情。2007 年 9 月 10 日教师节，她在中央音乐学院举办“难忘师恩——于红梅师生二胡音乐会”为张韶教授庆贺 80 诞辰，演出精彩，场面感人；逢年过节，无论老师在世与否，她总会去家中探望、问寒问暖。这些看似平常的细节，却反映着她的人品。同时，她在二胡教学中也获得了优异成绩。她教的附小、附中、大学本科以及硕士研究生总共已有三四十人，其中许多学生在国际、国家级二胡大赛中获奖。如本科生李晗获香港政府举办的首届汤良德杯“2004 年二胡大赛”专业青年组冠军，研究生卢姗姗于 2008 年 6 月在旧金山参加“飞扬世界杯中国国际民族器乐大赛”中荣获“总冠军”，本科生闫国威、附中学生李仓枭并列获“2010 年敦煌杯中国青少年二胡大赛”专业青年组金奖，附中学生王楚婷、高白并列获专业少年组银奖等。总之，外部环境的得天独厚，内在动力的进取精神，使于红梅在中国改革开放新时期中成长为在海内外享有重要声誉的一位杰出的青年二胡演奏家。

游弋于传统和现代之间

二胡艺术在不同阶段有着不同的时代特色。20 世纪上半叶以刘天华、华彦钧为代表的二胡艺术是一个传统的时代；下半叶以闵惠芬、王国潼为代表的二胡演奏艺术则开辟了传统与现代兼收并蓄的时代；21 世纪以来，一批年轻二胡演奏家登上舞台，繁花似锦，争奇斗艳，展示了二胡演奏艺术多元化的时代特色。二胡艺术时代特色的标志，主要在于二胡音乐作品时代风格的转捩。于红梅曾说：“（作曲家们）横溢的才华，为二胡音乐写下了不朽的篇章，为演奏家施展抱负留下了无限的空间。”[5]因此，在促进二胡音乐发展的历程中，作曲家和演奏家是一对互动关系。二胡演奏家与作曲家合作交流的广度、积累演奏曲目的厚度以及表现、诠释音乐的深度，决定着演奏家自身所能达到的时代高度。红梅多年来在演奏中合作过的作曲家有刘文金、赵季平、关乃忠、王建民、唐建平、谭盾、郭文景、杨立青、何占豪、刘湲、张小夫、吴厚元、石井真木（日）、关铭、朱毅等，这些作曲家创作的音乐作品，领引着当代二胡音乐多元化潮流新趋势。于红梅不仅演奏他们的新作，而且建立了深厚的人文情谊，在音乐中释放自己的最大能量。例如，2008 年 5 月汶川发生大地震，她在北京和刘文金先生商议决定在家乡济南举办“于红梅师生赈灾义演音乐会”，刘文金亲临参加并指挥作品，收入则全部捐献给地震灾区人民，这种强烈

---

[5] 于红梅编订：《二胡音乐会曲集》（1—3 册），华乐出版社，2005，“前言”。

的艺术人文关怀精神，引起了社会的重大反响与关注。[6] 于红梅的二胡演奏曲目，传统作品并非只是“点缀”，她尽最大努力去学习与领悟其中的精髓与神韵。2009年出版CD《大圣遗音——刘天华十大名曲》是红梅高度重视传统乐曲的心血结晶；由民间唢呐曲牌改编的二胡曲《一枝花》，在她指下是那样乡音十足，韵味独到；2004年她在山东剧院演奏《二泉映月》，笔者和作曲家、指挥家景建树都出席聆听，我们共同感受是那种奇特的音乐美感与艺术感染力达到了出神入化的境界，鬼斧神工，感人至深！这是我们一生中听到的最被感动的“二泉”演奏。音乐的奇妙之处与其说来自灵感，不如说来自灵魂——一个民族灵魂的呐喊。这是红梅二胡演奏艺术的极为可贵之处。红梅对现代二胡音乐作品的演奏与诠释，同样显示了作为新一代青年二胡演奏家的时代热情与追求。在一般人印象中，“现代”与“传统”往往是矛盾的对立物，从历史长远眼光审视，总体说来，前者是后者的继承与发展。红梅演奏的现代二胡曲，曲目广泛，形式多样，精品迭出，琳琅满目。她首演的现代二胡曲目即有唐建平二胡协奏曲《八阕》、关乃忠《第二二胡协奏曲——追梦京华》、张小夫《北海咏叹》（京胡与电子音乐）、刘湲二胡与乐队《穆桂英挂帅》、关铭《西口情韵》、朱毅二胡与交响乐队组曲《西域风情》等，从这些作品标题即能看出乐曲多种不同风格特色。音乐风格的把握与突破，是衡量演奏家艺术成熟的重要标志。红梅演奏现代作品之众多，可谓不胜枚举，至今出版了14张个人演奏专辑，独奏专辑《红梅随想曲》荣获全国首届优秀文艺音像制品一等奖，《于红梅二胡协奏曲专辑》荣获第四届中国“金唱片”奖。二胡演奏艺术获“金唱片”奖荣誉者，目前所知仅有三位，在二胡界具有顶尖级的地位与影响。于红梅目前达到二胡演奏艺术的时代高度，从传统与现代作品两个方面审视，均显示出一位青年二胡演奏家的悉心追求与不凡功力。

红梅的舞台演奏艺术，给人突出的印象是音乐总是那样精致，音色总是那样纯净，处理总是那样细腻，状态总是那样投入。一位演奏家在技巧表现达到无懈可击的时候，更高的境界便是音乐的理解与诠释，乃至成为音乐的“化身”。1999年春节正月初一，于红梅在中南海第一次为酷爱二胡的总书记江泽民演出，受到江总书记的很高评价。2000年“中国文化美国行”在林肯中心演出，于红梅演奏高胡与民乐队《梁祝》，江泽民高兴地称赞演出非常成功，说《梁祝》演得最好最精彩！刘文金在内地最早举办两场“个人作品音乐会”上（2005，中央音乐学院；2006，山东济南），由于红梅出演他的扛鼎之作——二胡协奏曲《长城随想》，将雄伟壮阔、刀光剑影、深情倾诉和气宇轩昂等多种复杂情绪表现得光彩四溢，一气

---

[6] 曲文静：《艺术在大爱中升华——听“于红梅师生赈灾义演音乐会”引起的思考》，载《人民音乐》，2008年第12期。

呵成。中国民族管弦乐学会会长朴东生和刘文金都赞扬了她二胡演奏的“大家风度”。近30年来，笔者记不清有多少次聆听了她的练琴和演奏，同时，也观赏过许多全国著名二胡演奏家的舞台演奏。越是如此，越是对她提出严格甚至苛刻要求，不因“偏爱”而妄加赞扬或吹捧，即便她成绩斐然之时，依然说红梅在二胡艺术的路途上像登泰山一样，只是到中天门而已，如果迷恋于大千世界的诱惑，便再也不会有勇气和力量登临绝顶。笔者曾对她这样说过：“……应该每一场音乐会都是‘经典’，演奏的每一首作品也都是‘经典’，这才能达到‘大师’级的水准。从第一个音符开始，到最后一个音符的结束，技巧上无懈可击，表现上非常完美，而且演奏过程中不断地闪出亮点，让人回味无穷。你是有潜力做到的。”〔7〕红梅正越来越接近于这样的境界。二胡艺术无止境，于红梅满怀信心地游弋于传统和现代之间，向着更高的峰巅攀登。

中国二胡音乐航船驰向世界

中国二胡音乐发展至今，虽不能说已是一件世界性的乐器，但已引起国际乐坛的瞩目，二胡演奏家在国际音乐交流中起到了“文化大使”的作用。于红梅多年来在世界各地的演出，在海外产生了不可忽视的重大影响。2000年，文化部“中国文化美国行”在美国纽约联合国议会大厅、林肯艺术中心、肯尼迪表演艺术中心、芝加哥交响音乐厅、旧金山交响音乐厅等地举办音乐会，于红梅的高胡独奏《梁祝》（中央民族乐团伴奏）引起了国际乐坛重视；2001年，文化部“法国—中国文化年”在巴黎香榭丽舍大剧院举行，她演奏《二泉映月》（中央民族乐团伴奏）进一步受到国际友人认可；2002年，她在美国纽约卡内基音乐厅举办“于红梅二胡独奏音乐会”，成为第一位在此举办独奏音乐会的华人民族器乐演奏家，演奏曲目有《二泉映月》《一枝花》《阳光照耀着塔什库尔干》《月夜》《豫北叙事曲》《兰花花叙事曲》《查尔达什》《双阕》《空山鸟语》等二胡名作，取得了圆满成功。《纽约音乐会杂志》评论文章说：“于红梅是一位优美而热情的二胡演奏家。她是闻名于万里长城之外的极少数的二胡演奏家之一。”“于红梅用她大师级的演奏和畅通无阻的演奏精神震惊四座。”给予了她极高评价。同年，又在美国波士顿哈佛大学，剑桥音乐厅举行“于红梅独奏音乐会”；2003年在法国巴黎 Salar Cotot 音乐厅举办独奏音乐会，法国总统蓬皮杜夫人亲自出席并宴请表示祝贺；2004年，在乌克兰利沃辅国际音乐节上演奏二

---

〔7〕 刘再生：《致于红梅》（书信一则），载《中国音乐的历史形态——刘再生音乐文集》，上海音乐学院出版社，2003，第241页。

胡协奏曲《红梅随想曲》，由李心草指挥，乌克兰利沃辅国际音乐节交响乐团协奏，演出完毕，全场听众起立鼓掌，她返场谢幕达10余次之多！国外听众惊异中国两根弦的弓弦乐器竟然有如此巨大的艺术魅力。2006年至2007年，红梅又在维也纳金色大厅、荷兰阿姆斯特丹音乐厅、德国慕尼黑音乐厅、瑞士卢塞恩音乐厅、埃及开罗音乐厅、瑞典斯德哥尔摩蓝色音乐厅（诺贝尔颁奖大厅）、瑞典赫尔辛基音乐厅、俄罗斯莫斯科国家歌剧院等国际著名的音乐厅演奏《第一二胡狂想曲》（王建民）、《穆桂英挂帅》（刘湲）等优秀作品；2008年再次应邀赴法国演出；在美国加州洛杉矶迪士尼音乐厅举办“于红梅独奏音乐会”；2009年在加拿大卡尔加里和温哥华举办独奏音乐会。一般说来，国人皆以演奏家或演奏团体进入维也纳金色大厅视为最高荣誉。“圈内人”则了解，“金色大厅”只是一个以商业性为主的演出场地，而“卡内基音乐厅”等国际著名音乐厅却只接纳世界第一流的演奏家、歌唱家以及指挥家所率领的著名演奏团体。凡此种种，说明于红梅在国际乐坛所享有的声誉非同一般。

此外，1999年，她的CD专辑《米胡》荣获在美国举办的Lndie Awarda“世界独立唱片大奖”之“最佳世界民族音乐奖”。这是此项音乐大奖设立30余年来第一位华人音乐家获此殊荣。2001年，在美国纽约举行的Pro Musicis Lnternational Award国际评奖中又荣获“乐府国际音乐大奖”。所有这些，使于红梅在国际乐坛名声大震，享有很高的知名度，被《纽约音乐会杂志》称为“体现中国当代音乐文化精神的演奏家”。

在我国民族器乐中，二胡音乐是近百年来发展最为迅速、最有光彩的器乐品种之一。国际乐坛从中能够认知中国现代音乐文化的进步和繁荣。于红梅在众多世界著名音乐厅举行二胡独奏音乐会，受到听众的热情欢迎和报刊杂志的高度好评，对于展示中国二胡艺术现状和前景产生了重要的国际性影响。因此，从国内和海外两个聚焦点审视于红梅的二胡演奏艺术，更加有着一种特殊的意义。

于红梅是二胡界一位勤奋好学的演奏家，不论怎样忙碌，每天练琴时间至少保持在两三个小时以上，极少参加社会应酬活动。同时，一直注重于自身文化修养的提高，在社会较为浮躁的风气下更加难得。笔者最近观看一位青年钢琴家的音乐会，演奏颇为精彩，当演出结束回答主持人的问题时，却插科打诨，显得格调低俗。于红梅6月6日在国家大剧院演出结束后，主持人请她说几句话时，她说了如下话语：“感谢大家在百忙中来聆听我的音乐会！有人说：音乐是时间的艺术，而我认为生命也是时间的艺术。就像今晚，在我的音乐声中，我和大家共同度过了一个十分美好的夜晚，给我的人生留下了不可磨灭的记忆；人生确实如此，时光在匆匆流过，我们应该珍惜生活中的点点滴滴，用一颗真诚的心来奏响生命中的每一个音符。”生命是什么？各有各的不同解释，于红梅则选择了音乐。这是多么掷地有声

的话语！这些话犹如她演奏的音乐一样，感人肺腑、令人难忘。

祝愿于红梅在中国二胡音乐航船驰向世界、驰向未来的航程中，扬满风帆，劈风破浪，永远充满前进的活力与动力，达于自己毕生追求艺术完美的理想彼岸。

（原载《人民音乐》2011年第3期）

一位长期“失踪”的钢琴教育家

——纪念俞便民先生诞辰100周年

在我国音乐界，俞便民是一个熟悉而又陌生的名字。说熟悉，因为1934年11月在齐尔品举办“有中国风味钢琴曲”的评奖活动中，他以《C小调变奏曲》荣获二奖第一名，当时5位获奖者中，贺绿汀31岁，老志诚、陈田鹤23岁，江定仙22岁，俞便民21岁，他是年龄最小的一个，由此引起音乐界瞩目；说陌生，他长期“失踪”，在中国音乐史著作及有关文献中几乎见不到他的生平资料，以至于在研究我国近代第一次钢琴创作评奖活动时，历史产生了不应有的“断链”和“缺环”。

一篇合作的文章中曾专设一节“一位‘失踪’的获奖者——俞便民”的文字，谈到为了查找他的生平与作品《C小调变奏曲》，曾通过多种渠道询问他的同时代人周小燕、马革顺先生，先后和他随梅百器学习钢琴的周广仁先生，他的学生李民强、周薇等钢琴家以及美籍华裔学者韩国鐄教授，还有魏廷格教授等人。但收获甚微，对他生平的了解仍是一鳞半爪，且多处有错讹；《C小调变奏曲》则至今未有下落。笔者在文中说：“或许我们将永远缺失俞便民的详尽材料，或许抱着侥幸的心理，在学界有心人角落或他的子女那里还能够抢救出部分有关生平与作品资料。”〔1〕对于史学界长期以来缺乏史料意识，其实质是缺乏人文精神关怀的现象表示痛心和反思。仿佛自有天意。不久前，一直关心这一课题的孙继南先生发来了俞便民远在德国的女儿俞人仪制作的PPT《我的父亲俞便民——一个钢琴教育家的音乐人生》，使我们第一次看到较为翔实的第一手文字资料，同时配有60幅照片。就这样一个偶然机遇，在历史中飘忽不定的碎片终于定格成一个比较完整而清晰的人物形象。

---

〔1〕 刘冬云、刘再生：《中国钢琴乐派的起步点——齐尔品举办“征求有中国风味钢琴曲”创作评奖之作品分析与历史意义》，载《中国音乐学》，2012年第4期。

俞便民(1913.7.18—2000.11.18),杭州人。祖父母和父母都是虔诚的基督徒,兄弟姐妹从小在教会学校读书。父亲精通英语,在外国人办的银行任职。俞便民初中时开始学小提琴。中学毕业后以第一名成绩被明强中学保送到上海沪江大学学习英国文学,并担任学校乐队和合唱队指挥。在美籍教师帮助下开始学习钢琴。由于对音乐极为爱好,大学二年级开学时入音乐系学习音乐理论。1934 年在齐尔品举办“征求有中国风味钢琴曲”评奖中以《C 小调变奏曲》获二奖。在英国文学系也因每年考第一获得全额奖学金。1936 年,同时在英国文学系和音乐系两个系毕业,并留校当钢琴助教。1940 年,与沪江大学化学系毕业生张景琇结婚,居住在上海长乐路长乐邨(凡尔登花园,今陕西南路 39 弄 56 号)。抗战期间,俞便民考进海关任内勤英语翻译。由于他精通英文和音乐,从 1935 年开始到 1948 年为止,被上海一家英文报社《大陆报》(*The China Press*)聘请,成为音乐专栏的乐评人,写了 13 年的音乐评论。当时在上海兰心大戏院设有为俞便民夫妇的专座。在上海举办的音乐会几乎都有他写的评论。钱学森夫人蒋英回国举办独唱音乐会之后,报纸上说她得到了以苛刻著称的音乐评论家俞便民先生的称赞。他和德籍犹太人音乐家卫登堡(Alfred Wittenberg)是至交,每周在凡尔登花园家中聚会,两人轮流,一个拉小提琴,一个弹钢琴,在音乐大海中尽情地遨游。

1951 年,傅雷委托他为儿子傅聪寻找钢琴老师,他便将卫登堡介绍给傅雷。后来傅聪又跟他学琴,于是成为他第一个私人学生(1953 年布加勒斯特第四届“世界青年与学生和平与友谊联欢节”上,傅聪获钢琴独奏三等奖;1955 年 3 月 19 日在第五届“国际肖邦钢琴比赛”中获第三名和演奏《玛祖卡舞曲》最优秀奖)。建国初期“精兵简政”时,他辞掉海关职务,希望进中央音乐学院华东分院(后改名上海音乐学院)工作,因故未能解决。于是开始了以私人教授钢琴的音乐生涯。他的第二个学生是高中尚未毕业就休学在家专心练琴的李名强(1958 年在罗马尼亚第一届“乔治·埃乃斯库国际音乐比赛”中获钢琴比赛第一名)。同时期的学生还有李士珉、金石等。1956 年他送了一批学生去考上海音乐学院,其中有林玲、吴书肇、王筱瑞、李士瑛、萧子上、蒋媚丽等人。据说,有的考官认为,这些曲目难度连学校毕业生都望而生畏。同年秋天,他应沈阳音乐学院院长李劫夫邀请前往讲学。他还带去了一大批学生,除了金石春天已到沈阳外,还有吴书肇、柯歧、司马文兰(日籍)、张先元、丁顺训、金生等。俞便民因北方寒冷和女儿有哮喘病等缘由,谢绝了李劫夫留他在沈阳音乐学院任教邀请,1 个月后回到上海。1960 年被政府下令搬到南昌路南昌大楼,此时收下了关门弟子、时年 10 岁的诸大明(1981 年在第六届范·克莱本钢琴大赛获奖,现任台湾东吴大学音乐系主任)。“文革”中他因傅聪问题遭牵连受到隔离审查。1969 年以“现行反革命”罪被拘留 20 个月。1979 年,在傅聪回国参加“傅雷追悼会”前,俞便民被“平反”。1980 年夏,他们夫妇到美国洛

杉矶探亲。1981 年初，他被亚特兰大的一所音乐学校（Atlanta School of Music）聘请为该校教师讲课，探亲签证换成工作签证。不久，密歇根州的因特劳肯艺术学校（Interlochen Arts Academy）请他前往“全美天才学生夏令营”授课两个月，因声誉极佳，聘为因特劳肯艺术学校的全职教师。此外，他还给美国茱莉亚音乐学院的钢琴教师上课指导。他因工作极为出色受到全校师生的尊敬与信任。1993 年 5 月，因特劳肯艺术学校授予“年度最高成就奖”。1995 年加入美国国籍。1996 年因骑自行车摔跤导致脑部受伤，进行两次开颅手术，不得不离职退休。1997 年夫妇两人搬到丹佛市圣马利诺老人院居住。2000 年 11 月俞便民因患肺癌逝世，走完他人生的音乐之路，享年 87 岁。〔2〕

俞便民一生的音乐业绩以及对他的评价，大致可分为四个阶段：1. 早年以钢琴创作崭露头角，《C 小调变奏曲》在 1934 年获奖后，目前尚未见有其他有关音乐创作资料。因此，我们无须勉强把他称为“钢琴作曲家”。严格意义的界定，应是齐尔品举办“有中国风味钢琴曲”评奖活动之获奖者。2. 自 1935—1948 年，他为上海的英文报社《大陆报》写了 13 年音乐评论，由于这些乐评文章用英文写作，至今尚未全部搜集并翻译成中文，属于对俞便民进一步研究的“未知领域”，如上述资料所说，他的音乐评论以苛刻和不讲情面著称，那么，这正是近代中国音乐评论应当具有的“风骨”。何况他的评论包括了“所有在上海举办的音乐会”，那将是研究我国近代音乐历史极为珍贵的史料。目前只能推测，他有可能是我国近代第一位真正意义上的音乐评论家，最终结论将有待于今后史学界的研究成果加以判断。3. 自20 世纪 50 年代至 60 年代初期，他的钢琴教学才能得到淋漓尽致的发挥，以私人教授钢琴培养了一大批优秀钢琴演奏人才。“俞便民的学生有傅聪、李名强、吴书肇、周勤丽、应天峰、牛恩德、汪容生、朱昌平、林玲、谢蕊、金石、诸大明、周薇、萧子上、金生、郑宇靖”〔3〕，此外，还有陆三庆、郁天恩、薛恩全等。这些学生中，有的成为享誉海内外的钢琴大师和钢琴演奏家，有的成为国内著名钢琴教授和演奏家。尽管每一个演奏家在成长过程中往往有多位老师，但是，俞便民作为中国优秀钢琴教育家并非是一种偶然现象，扎实的钢琴功底和丰富的音乐阅历为他奠定了坚实的基础。同时，音乐界需要抛却“正统”观念，认为只有正规的音乐院校才能培养出优秀的钢琴人才，私人教授钢琴的成果往往不予承认。实际上，“名师出高徒”才是音乐教育的规律性现象，而不在于“名师”之所在地。4. 1980 年起俞便民赴美，直到 1996 年退休，在美国从事钢琴教学。他说：在美国我可以为中国继续教

---

〔2〕 根据俞人仪 2012 年 12 月制作 PPT《我的父亲俞便民——一个钢琴教育家的音乐人生》内容重新整理。

〔3〕 汪培元：《俞便民》插入彩页，载《钢琴艺术》，2000 年第 6 期。

出优秀学生呢！美国媒体曾报道：俞便民80多岁了，虽然他自己不能演奏，但是他能最大程度激发学生对音乐的理解和乐感，从而把学生的水平提到他们的最高点。这也正是钢琴教学的最为可贵之处。音乐是超越国界的一种语言。他在青年时代曾受益于外籍钢琴家的指导，晚年时又赴美国从事钢琴教学。俞便民为钢琴艺术事业的发展做出了毕生的重要贡献。

纪念俞便民先生诞辰100周年的意义，还在于从他的人生遭遇和命运中我们能够思考一个缺失人文精神关怀的社会对于文化艺术的发展会带来什么样的负面影响。俞便民祖辈为基督教徒，家庭成员都受到过良好教育。他是一个有着优异音乐天赋的人，但是，他的艺术潜质在人生中不但未被充分发掘出来，而且受到不应有的待遇和迫害。俞便民由于傅聪在波兰学习期间滞留西方作为“叛国”罪名而受株连，在“文革”中以“现行反革命”被拘留，更是那个时代司空见惯的践踏人权行为。人民的屈辱实际上就是一个国家和民族的耻辱。因此，俞便民的一生，20世纪三四十年代是他以钢琴曲创作获奖为良好开端和作为音乐评论家驰骋于乐坛的时代；五十年代是他钢琴教学最有光彩和最有成就的时代；六七十年代是他在“政治漩涡”中淹溺和挣扎的时代；八九十年代是他在晚年以钢琴教学赴美国“发挥余热”的时代。在他生命中钢琴教学经验最丰富和精力最旺盛的巅峰时期，最为美好时光却在“文革”灾难中白白流逝。从俞便民和许多具有相似命运的中国音乐家遭遇身上，我们可以换一个角度进行反思，究竟是什么社会深层缘由造成俞便民在音乐界的长期“失踪”？以作为历史教训推动中国社会进一步改革开放和音乐文化事业的繁荣发展。

纪念俞便民先生的意义不仅在于肯定他在中国音乐史上的贡献和地位，也期待着音乐界有更多人士参与寻找下落不明的、或许是他留下的唯一钢琴作品——《C小调变奏曲》。同时，俞人仪女士制作的PPT，无论为国为家、于公于私，都是音乐家后人为中国音乐文化的历史提供真实史料做出的他人无可替代的业绩，对于中国近代音乐史的“史料学”建设有着难以估量价值，借此文深表敬意。

（原载《音乐艺术》2013年第3期）

音乐界的“无字碑”

——纪念于仲德先生

音乐界的“金字塔”，是由一块块巨石由塔基一层一层铺筑到塔身、塔顶的。位于塔尖的往往是名震遐迩、享誉海内外的著名作曲家、指挥家、演奏家、歌唱家，处于塔身和塔基者则常常是知名度不广、为数众多的音乐家以及默默无闻的基层音乐工作者。但是，他们对于音乐文化事业的繁荣和发展都做出了各自应有的贡献。于仲德先生可以说是我国音乐界的一座“无字碑”。

于仲德的音乐职务有队长、院长、主席三个“头衔”。因为他曾经担任过济南市歌舞团乐队队长、山东省歌舞剧院院长和山东省音乐家协会主席。但是，他喜欢别人叫他“老于”。这个称呼，也反映了他作为一个指挥家、作曲家、演奏家出身的领导干部朴实无华的个性和平易近人的品格。

我和老于相识，始于1959年。那时，他还在济南市艺术馆工作，我在肥城教高中语文，业余爱好二胡演奏。由于参加济南市一次文艺会演，演出二胡独奏，为正在筹建济南市歌舞团的领导和市委宣传部相中，尽力把我从肥城调入济南，其中，老于也是坚定的支持者。虽经历了许多曲折，终于造就了我跨入音乐界的人生转折。他担任乐队队长，我作为乐队首席，于是，我们之间开始了长达半个世纪的友谊与交往。那时，歌舞团组建20余人的民族乐队声部相当齐全，排练、演出歌剧《红珊瑚》《小二黑结婚》《哑姑泉》《王贵与李香香》《刘胡兰》《江姐》《白毛女》和舞剧《小刀会》等剧目，均由老于指挥。他的听觉非常灵敏，手势简洁明了，讲究音响平衡，思路极为清晰，将乐队表现力提升到全国省、市级民族乐队一个较高层次地位。记得《红珊瑚》演出时，山东省歌舞团艺术指导、作曲家刘源曾自己掏钱买票观摩七八场之多，后来说起时连连夸奖乐队水准不在原创单位演出水平之下；后又赴青岛、开封、徐州等地公演，几乎场场爆满，获得观众广泛好评。这和老于作为指挥的严格要求和优异专业水准是分不开的。后来他获评为国家一级指挥，可谓实至

名归。

老于音乐创作的主要成就是在民族器乐领域。1960年前后，中央人民广播电台经常播放他创作的民乐合奏《春到田间》，那格调清新的旋律和浓郁的民族配器风格我至今记忆犹新；他还创作了民乐合奏《迎春曲》、板胡曲《观灯》。《观灯》和《大姑娘美》也是他经常上台演奏的板胡独奏曲目。他曾到中国音乐学院进修理论作曲，在创作技法上有了大幅度提高。1963年由本团祁本隆、孙丽、杨夫英、张朝群和张继伦编舞、于仲德作曲的舞蹈《看庄稼》，在参加1964年第五届“上海之春”演出时，轰动了华东地区音乐界，各地文艺团体学习这一节目络绎不绝，排成长龙。舞蹈音乐是老于根据山东平阴民间舞蹈音乐“加鼓咚”为素材创作，音调亢奋，节奏明快、起伏有致，一气呵成；舞蹈内容以三个老农民到田头看一片绿油油的庄稼表现了诙谐、乐观情绪。可惜，这一舞蹈“生不逢时”。济南市歌舞团部分成员由文化部调至北京，于1966年4月30日晚在北京饭店为周总理和陈毅等国家领导人伴奏交谊舞，中间插演歌舞节目。《看庄稼》演出时，我目不转睛盯着陈毅看得津津有味，周总理却一直和身边人说话，挨他坐着的陈毅示意总理快看，总理也不理会。节目刚演完，周总理快步走到小乐队面前，我们赶紧起立，真是近在咫尺。周总理批评《看庄稼》“丑化贫下中农形象”。我记得，总理还说：现在的音乐创作调门越来越高，是不是这就是“革命”啊？我看不见得，《大海航行靠舵手》就很抒情嘛！还哼唱了几句，讲了有五六分钟时间。总理的话或许在传递着某种信息，此时正是“文化大革命”爆发前夕。“文革”中，江青提出了“三突出”文艺创作原则，证实了周总理这次谈话的针对性。

1972年，在全国民族乐队纷纷解散背景下，我们也难逃厄运。我调到济南博物馆从事文物考古工作，老于被借调至山东省京剧院《红云岗》剧组担任指挥。任何事物都有相反相成规律。有一次，他邀我观看他们根据彭修文民乐合奏改编的中西管弦乐队合奏《乱云飞》，那是我听过的最好的音响版本之一。老于一贯重视戏曲音乐的随腔、跟腔与包腔，中西合璧乐队配器织体也更为丰满，他的指挥富于激情，京剧院乐队对于《乱云飞》的“京味”把握又比一般民族乐队更胜一筹，听来真是令人如痴如醉。这一阶段，老于除担任《红云岗》首任指挥外，还指挥了京剧《智取威虎山》以及交响音乐《沙家浜》等曲目，质量上乘，享誉山东和北京等地。于仲德指挥之大家风度显矣！

1981年12月，老于调至山东省歌舞团任副团长。当时住房条件普遍很差，一家四口挤在15平方米一间陋室之中。分配新住房时，他分到了一套三居室房子。按照他的资历（1949年于仲德13岁时即参加济南刚解放组建的“少先文工团”）绝对够格。但是，当团里一位老同志找他反映住房困难情况时，他毫不犹豫地把分给他的住房让给了这位老同志。这是老于一贯先人后己、待人厚道的作风，这一举动

也在团里引起了轰动，赢得了所有人的赞赏与尊重。1985年1月在全团民主选举大会上以绝对多数选票当选团长，次年改为山东省歌舞剧院时又出任院长兼党委书记。在这一阶段，我也于1979年底调至山东师范学院从事中国音乐史的教学与研究，彼此都忙，见面机会不多。但常听说他以创业精神所做的许多出色工作：如组建民族乐团、交响乐团；排练、演出歌剧《原野》（金湘作曲）；组织队伍原创交响舞剧《无字碑》（特邀杨立青作曲，1989年5月公演）；创作演出大型歌剧《徐福》（姚继刚作曲，1994年公演）；在领导岗位上繁忙之余，还创作了民族管弦乐组曲《蓬莱仙阁》（与台中兴合作），这既是一部民乐创作的精品，也是老于民族管弦乐作品的代表作。每次演出，总没忘记让人给我送票观摩。在担任院长期间的这些大动作和大手笔，反映了老于对山东音乐文化事业的敬业精神和做出的重要贡献，也是山东省歌舞剧院最富朝气和创新精神的阶段。回忆这段往事，记得我曾“拆”过老于一次台，那是1983年10月，在山东省第二届“泉城之秋”音乐会上11岁的于红梅以二胡独奏《一枝花》崭露头角，老于以敏锐的艺术直觉立即相中，提议把她调入山东省歌舞团作为独奏演员重点培养。于红梅父母亲为工薪阶层，工资收入微薄，对于他家来说，简直像天上掉下一块馅饼。他们找我征求意见时，我开玩笑地说：你们想把女儿“卖”了吗？红梅很有潜质，还是把她送到北京去发展吧。从这一事例中可以看出老于对于优秀人才的非凡爱惜，他担任领导工作期间，以“伯乐”精神培养了不少尖子人才。

1994年，于仲德以全票当选山东省音乐家协会主席，这一阶段业绩，且举一例：1998年12月，中国民族管弦乐学会在青岛召开“’98全国当代民乐创作理论研讨会”，由山东省音乐家协会协办，老于全力以赴地投入组织工作。他还联系青岛市音协、电视台协助，并嘱咐我一定要参加。朴东生、刘文金、张殿英、黎英海、金湘、刘锡津、鲁日融、杨青、唐建平、顾冠仁、景建树、权吉浩、郑冰等一批作曲家和《人民音乐》于庆新等参加了会议。这次会议开得极为成功。正如朴东生会长在“闭幕词”中所说：“这是一次推动观念转变、拓宽创作思路，高水准、高质量、有实效的理论研讨会。……是一次重要的带有里程碑性质的学术活动，必将在下世纪显出这次会议的理论影响。”[1]应当说，老于在这次会议的组织安排、经费筹集和后勤工作方面起到了最为关键的作用。我和民乐学会以及这些作曲家的“缘分”也始于此次会议。如果没有老于的再三叮咛，或许会擦肩而过，失去这些年来我和民乐界在学术领域密切联系与交往的机缘。

我和老于的最后一次见面是2008年春节期间在张海迪父母亲张坦夫、毕江桥

---

[1] 朴东生：《在“’98全国当代民乐创作理论研讨会”上的闭幕词》，载朴东生著《民乐纪事60年》，中国文联出版社，2009，第394页。

的家宴上，海迪父母既是我们在济南工作时的老上级，又待我们亲如兄嫂。老于和他爱人吕慧珠以及其他一些朋友参加了聚会，海迪也从对面房间推着轮椅过来聊天。那天喝酒聊天都十分尽兴，未料7月听到他患胰腺癌住院的坏消息，我和两个朋友去医院探望时，老于爱人为不增加他的心理负担，我们只是隔着玻璃窗户看他倚靠在病床上仿佛在思考着什么事情；再就是9月3日去世后在殡仪馆的遗体告别，他安详地躺着，再无言语，那已经是阴阳相隔的两个世界了。

于仲德先生离开我们整整四年了，我在梦中曾多次见到过他。早就想为他写篇纪念文字，直到今日才完成心愿。他的一生，为山东音乐文化事业、包括中国民族管弦乐事业的繁荣和发展（他曾担任中国民族管弦乐学会常务理事）做了许许多多具体而实在的工作，始终兢兢业业，任劳任怨，诚恳待人，不求闻达，称他为我国音乐界的一座“无字”丰碑。我想，应该是恰如其分的评价。

（原载《人民音乐》2013年第2期）

音乐文论著作评论

评刘靖之《中国新音乐史论》

——兼论新音乐的历史观

20世纪中国“新音乐”一词的产生，已非一朝一夕。早在20世纪初，曾志忞于1904年编译的《乐典教科书》序文中即发出“为中国造一新音乐”的呼号。[1] 30年代起，“新音乐”的提出则更加明确。黄自在1934年说：“总之我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣。那么我们就不难产生民族化的新音乐了。”[2]陈洪于1935年写道：“为着中国音乐的衰落，所以有复兴中国音乐的必要，新音乐运动就是为着这种需要而起的。”并且提出两条途径：一、介绍别国良好的音乐；二、制造自己的音乐。[3] 吕骥在1936年也提出“新音乐运动”的口号，阐明新音乐的任务是“作为争取大众解放的武器，表现、反映大众的生活、思想、情感的一种手段，更担负起唤醒、教育、组织大众的使命”。[4] 1940年，李凌同样明确地概括了作为新音乐必须具有“反帝、反封建的革命内容”、“建立各民族音乐的广泛实践”和“大众音乐”的性质。[5] 香港学者刘靖之教授新著《中国新音乐史论》[6]则对中国新音乐的特点作了6项归纳：一、与中国传统音乐没有直接关系；二、以欧洲十八九世纪音乐调性、和声、曲式为基础；三、旋律和节奏基本上是中国的，但也有些旋律和伴奏予人不中不西的感觉；四、前50年以声乐作品为主；1950年代末开始，器乐与乐队作品数量逐渐增加；

---

[1] 曾志忞：《乐典教科书·自序》，1904年。

[2] 黄自：《怎样才可以产出吾国民族音乐》，载上海《晨报》，1934年10月21日。

[3] 陈洪：《新音乐运动与青年音乐家》，载《广州音乐》3卷4期，1935年4月。

[4] 吕骥：《中国新音乐的展望》，载上海《光明》1卷5期，1936年7月。

[5] 李绿永：《略论新音乐》，载《新音乐》1卷3期，1940年3月。

[6] 刘靖之：《中国新音乐史论》，台湾《音乐时代》杂志出版，火翟文事业有限公司发行，1998。本文以下简称《史论》。凡引文只标明页码，不再标记出处。

五、作品多以知识分子、学生和城市居民为对象，农民和大部分工人还是喜爱传统戏剧和民歌小调；六、中国乐器的乐队积极迈向交响化，但许多技术细节和音响效果仍然有待解决。其后作者又补充一项：这些作品可能具有浓厚的乡土味道，也可能缺乏中国民族风格，但都是中国人所写的。[7] 上述不同时期的音乐家对中国新音乐的概念根据各自的理解和观点所做出的不同解释，我们暂且撇开意识形态之差异不谈，其所界定的“新音乐”都是指有别于“中国传统音乐”的新的音乐形态。这或许是我们探讨中国新音乐历史得失的具有共识性的出发点。诚然，一般地讲，“新音乐”的概念并不具有特定的形态性质。任何国家、任何时代，音乐都有新、旧之分。战国时代的魏文侯所说的“古乐之如彼何也，新乐之如此何也?”[8] 前者是指“雅乐”，后者是指“郑卫之音”。唐代白居易也有“古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝”诗句（白居易《杨柳枝》），同样也是指唐代的新、旧音乐。但是，我们今天所指的“新音乐”已是在20世纪的中国所产生和发展的相对于“传统音乐”之“古乐”而存在了有一百年之久的新的音乐形态。因此，历史赋予了20世纪中国新音乐以特定的涵义。“形态”一词，一般解释为“形状和神态”，“也指事物在一定条件下的表现形式。”[9]中国新音乐目前的主体概念应指20世纪在西方音乐文化大规模传入中国的历史背景下，中国音乐家主动借鉴西方音乐的各种音乐作品形式、体裁、创作思维和创作技法而创作的中国音乐作品，同时也包括由传统音乐嬗变而出的新的音乐形式以及探求两者之间进行某种结合的新形式。其内容都反映了中国人在20世纪不同阶段的精神生活、审美观念和情感需求，优秀的新音乐作品往往都具有中国传统人文精神和时代特色相结合的特点。然而，中国新音乐自诞生之日起直至今天，始终是在褒贬不一的争论中一步步十分艰难地走过来的。所以，中国新音乐史的研究，对于中国新音乐文化历史的回顾、现实的评价和未来的发展，无疑具有特殊重要的意义。《史论》的出版，则为我们提供了倾听另外一种不同观点和声音的机会。学术上的“百家争鸣”，对于中国音乐史学的建设和发展，同样有着异乎寻常的意义。

刘靖之教授的《中国新音乐史论》分上、下两册，共52万字，是目前同类著作中篇幅最长、容量最大的一部巨著，也是香港学者关于中国新音乐史研究的第一部系统性著作。这部书的特色概括起来大致有以下几点：一、以“中华文化圈”的新音乐为研究对象的整体布局。《史论》共由十章组成，其中第二至第七章论述了自1885—1985年中国大陆新音乐产生与发展的历史脉络和对音乐家及其作品的评

---

[7] 《史论》，第6—7页。

[8] 《乐记·魏文侯篇》，引自吉联抗译注《乐记》，人民音乐出版社，1958，第42页。

[9] 《辞海》（缩影本），上海辞书出版社，1980，第813页。

价；第八章则论述了台湾、香港和澳门的新音乐与音乐家，此外，还涉及少量海外华人音乐家及其作品。这样一种将中华民族作为一个整体的思维方式来研究中国新音乐的历史，在政治上坚持了“一个中国”的原则立场，在学术上则具有更加开阔的宏观视野。这样的写作构思，在同类著作中尚属首例，反映了香港学者对中国人血缘关系和文化传统的高度认同。二、从“新音乐”形态的视角进行历史的研究。20世纪中国音乐的历史发展，一般用“近代音乐”、“现代音乐”、“当代音乐”的概念加以概括，由于这些时段概念只具有相对的性质，随着时间的推移将不断重新修订，往往只能反映某一阶段的认识。如“中国近现代音乐史”，以往将1840—1919年划为近代时期，将1919—1949年划作现代时期，然而目前音乐史学界普遍认为应将两者并为一个历史阶段。因此，这样的分期法很难避免历史概念的混乱，到了21世纪，则又有可能将整个20世纪的中国音乐称之为“近代音乐”。作为一种音乐形态，则具有较稳定的文化性质和较强的历史的生命力。尽管《史论》作者对“新音乐”的概念和评价之正确与否尚有待于商榷，但将“新音乐”作为一个整体对象治史，应当认为是一种富有远见的历史眼光。三、将“作品分析”作为评价音乐和音乐家的立论基础。中国古代音乐史和新音乐史研究之主要区别，是在于“音乐本体”的存在状况。前者由于音乐本体的严重失传，年代愈远，失传愈烈，研究方法着重于文献考证、音乐考古、古谱解译、曲调考证、民俗调查等音乐载体手段进行，后者基于音乐作品的“本体”绝大部分“存活”在乐谱、录音、录像之中，因而作品分析便成为研究音乐和音乐家极重要的依据。《史论》作者较为重视音乐作品的分析，对每一位重要的作曲家的代表性作品，几乎都附以谱例和分析结论。如对黄自的《春思曲》《怀旧》，赵元任的《秋钟》《教我如何不想他》《海韵》，江文也的《台湾舞曲》等作品的分析，都比较中肯而具说服力，有些还是精彩之笔，对作曲家音乐作品技术方面的评论，也基本到位，显示了作者在作曲技术理论方面的深厚修养。四、用“集大成”的研究思路搜集资料，广泛吸收海内外音乐界有关新音乐研究的学术成果，因而具有高信息量的学术价值。作者为写作《史论》，自1985年起，在香港连续策划和举办了5次“新音乐史研讨会”、7次与新音乐有关的专题研讨会，广泛邀请海内外音乐学者递交论文参与学术研讨，在此基础上，经历十多年时间的思考与研究完成全部书稿的撰写。任何历史的研究，都是一项极其庞大而复杂的文化劳动，单凭个人之力往往难以胜任，需要集中学术界的最新研究成果方能造就高质量的历史著作成果问世。《史论》一书，仅附录的参考书目和资料，即有专著162部、论文550篇、短论127篇、油印资料27种、未发表专著论文27部（篇），等等。由此可见，作者为《史论》出版付出了大量心血，其著作态度应当说是严肃的。这种“集思广益”的研究方法，也为音乐史著作的编写提供了有实用价值的经验。此外，作者口无遮拦、敢于直言的个性风格也在《史论》一书中得到了淋漓尽致的展示。凡此

种种，说明长期接受西方文明教育、居住在“殖民地”香港文化环境中的刘靖之教授在香港回归祖国的前后已具有努力融入中国本土文化的意识，长期从事于中国新音乐史的研究，这种精神是难能可贵的，其著作《中国新音乐史论》的上述价值与特色也是值得肯定的。

但是，笔者并不讳言和刘靖之教授在评价新音乐应该用何种历史观点的宏观层面上存在着原则分歧。这些分歧主要反映在对新音乐概念的解释，对某些音乐家及其作品的评价，对新音乐在不同时期所取得的成绩估计，对新音乐总体评价的结论，对新音乐发展道路的思考，等等。比如，《史论》作者认为：新音乐是“欧洲化的中国音乐”〔10〕，“中国新音乐目前还停留在对欧洲音乐抄袭、模仿、移植的阶段”〔11〕，“聂耳是不应该与冼星海相提并论的，前者是抗日战争时期的一位歌乐作家，后者是20世纪中国新音乐发展史里的一位重要作曲家”〔12〕，等等。作者在具体论述音乐家及其作品时，多数情况下尚采取比较客观、公正的态度，但一旦进行总体归纳时，却自觉或不自觉地陷入历史观点的自相矛盾和政治意识形态偏见的“怪圈”之中。例如，对李叔同的评价，应该说是相当公正的。《史论》中有这样一段话：“许常惠曾评论李叔同的歌曲‘难免过于简单或朴素之感’，‘那些旋律与简单和声，都是根据西洋古典调，没有转调，只用三和弦’。许先生在评论历史人物时，往往忽略了历史人物所处的环境和条件，以至形成用现代人的观点来评论历史人物，或以欧洲的标准来要求中国作曲家。”作者又说：“就李叔同所处的历史条件来讲，他是在毫无音乐教育基础上来从事新式音乐教育工作的；曾志忞和沈心工是他同时代的人，三位都是在前无古人的情况下进行这种工作。李叔同二十几岁才开始学习欧洲音乐，而且是在日本，不是在欧洲；他所教育的对象，是一些从无机会接触欧洲音乐的学生，一般人更无法接受欧洲音乐。他的贡献是在于为后来的萧友梅、黄自等第二代音乐工作者，以及20世纪中国新音乐的发展奠下了第一块基石。故从任何角度来看，我们都应该肯定李叔同的努力和成绩。”〔13〕作者这一段话说得何其之好！态度既诚恳，评价又客观，完全符合作者自己关于音乐批评的论述：“音乐批评是一门大学问，批评者既要熟悉所评论的乐曲，又要具备音乐史、音乐美学、和声与对位、曲式与配器的专门知识和修养；同时还需要有一颗与人为善的心、要客观。批评者还要有遣词用字的技巧和能力，能分析、归纳。”〔14〕如果刘先生坚持

---

〔10〕《史论》，第8页。

〔11〕刘靖之于1999年5月11日在北京“《中国新音乐史论》暨20世纪中国音乐学术研讨会”上的发言。

〔12〕《史论》，第779页。

〔13〕《史论》，第78页。

〔14〕同注〔12〕。

用这样的观念与方法写史，《史论》的面貌可能完全会是另外一种样子。可惜，作者在进行宏观性总结时，总像有些歌唱演员上台一张口就跑调一样，总是偏离了自己设定的理论原则。他在评价“学堂乐歌”时说：“学堂乐歌是中国留学生从日本取了些音乐经回来，而取回来的经有的是一手日本货，有的则是欧洲货但经过日本而来到中国，应属二手货。无论是一手货或二手货，都是些拼凑而成的‘杂种货’，这些‘杂种货’却是20世纪初中国中小学生的音乐科教材。不仅如此，这种拼凑而成的音乐品种的体裁更成为中共‘革命群众歌曲’模仿的对象。”〔15〕语气之间，充满了贬义和轻蔑。笔者真心为刘先生这种“具体肯定，抽象否定”思维方法而感到遗憾。《史论》一书中类似的现象和观点为数甚多。为了全面、辩证地论述20世纪中国新音乐的性质，分析其各阶段现象之成因，总结其历史规律与得失，本文拟从与中国新音乐产生与发展不可分割的历史文化背景的四个层面，即古今关系、中西关系、雅俗关系、政乐关系，作以下简要论述。

一、古今关系

中国音乐文化有着几千年的历史传统，其带有规律性的现象是文化传统的性质具有稳定性和变异性相结合的特点。中国音乐的形态风格可谓“千年一大变，百年一小变”（前者乃指“形态”，后者则指“风格”）。由于中国是历史悠久的文明古国，这样的音乐文化现象，在世界上也极为罕见。对中国传统音乐作形态学的宏观考察，黄翔鹏先生在《论中国古代音乐的传承关系》一文中有精辟论述：“我认为，历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。产生这种变化的历史背景，就在于社会生活因经济的、政治的原因而发生的剧烈变革。”〔16〕可见，中国历史上曾经有过三次音乐形态的重大演变。春秋、战国之交由奴隶社会转化为封建社会之际，乐舞形态开始演变为歌舞伎乐形态，当时风靡朝野的“女乐”和“郑卫之音”即乃歌舞伎乐之祖；唐宋之际，封建社会由鼎盛阶段开始趋向衰落，以戏曲为主体的民间俗乐又逐步取代歌舞伎乐形态；20世纪起新音乐则逐渐兴起，取代了传统的民间俗乐，成为中国音乐文化的主要潮流。因此，“新音乐”乃是中国音乐历史上继乐舞形态、歌舞伎乐形态、民间俗乐形态之后产生的第四代音乐形态。这种新音乐形态的特征，一百年

---

〔15〕《史论》，第42页。

〔16〕黄翔鹏：《论中国古代音乐的传承关系》，载黄翔鹏《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990，第116页。

来虽然司空见惯，如欲作一理论归纳，却又颇为困难。笔者认为，对20世纪的中国新音乐，不妨称之为“以借鉴西方高度声乐化和高度器乐化的形式为代表的专业音乐创作阶段”。正由于这种音乐形态的转型，使得中国社会的音乐创作开始了以民间音乐家的传承和创造为主体而转向以专业音乐家创作为主体的时代，从长远发展的角度来看，应当是一个具有划时代意义的历史性的转型。这种音乐形态的重大变化，有中国社会内部的经济、政治等方面的深层原因，也有外来强势文化影响的重要因素。从文化角度而言，中国传统音乐乃是古代社会之文化产物，20世纪中国社会在逐步经历了社会制度的深刻变化之后，必然要求与之相适应的新的音乐文化形态，因此，新音乐取代传统音乐，乃是历史的必然。宋代词人晏殊有一句诗云“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”（晏殊《浣溪沙》），可以非常贴切地形容这种音乐形态的转化。这是不以任何人意志为转移的客观现实。中国传统音乐的时代已经成为历史，但并非说中国传统音乐的生命已经结束，它必然会在新音乐的形式中依附固有的灵魂，重现历史的辉煌。所以，音乐的古今关系是一种转型关系。音乐历史学家对此必须有冷静的思考和清醒的认识。遗憾的是，《史论》作者对这一问题的认识是模糊不清的。他在《绪论》中赞同并引用一位北京音乐学者的一段话：“弟以为，当今你所说的‘新音乐’早已不是‘开始纳入中华民族文化的迹象’，而是成了‘中国音乐’的主体了。相反地，原本意义上的‘中国音乐’，即中国音乐历史上传承下来的音乐，则早已退居次要地位，甚至已变得无足轻重了。君不见如今凡要提到中国历史上传承下来的音乐，人们总必须在‘音乐’一词之前冠以‘传统的’或‘民族的’定语吗？何以故也？人们对于‘中国音乐’的主体概念早已改变了，早已是指‘中国人学了西洋音乐的技术和方法（西语的语法学和修辞学）而创作的音乐’，即是所说的‘新音乐’了。”[17]这段话内容从现象上归纳其实并无不妥，甚至相当精辟，关键在于历史学家观察现象经过分析之后得出何种结论。不同历史学家对同一历史现象用不同方法与观点研究可以得出完全相反的结论。笔者认为：中国音乐家，特别是中国传统音乐学者，对于中国传统音乐的深厚感情是完全可以理解的，在20世纪中国新旧音乐交替之际，我们尤其要重视对传统音乐的抢救、整理、保存、研究工作，以便继承与发扬中国传统音乐文化之精髓。但是，决不能把“传统音乐”和“新音乐”两者对立起来，更不能将“新音乐”视为“欧洲化的中国音乐”，从而与“传统音乐”势不两立，互不相容。古今音乐形态的转型，既可以从自身传统形态中脱胎而出，也能借外来形式转世而生，所以，无论刘天华式的音乐（如《光明行》），或是江文也式的音乐（如《台湾舞曲》），均属于中国新音乐范畴。正确的结论应该是：“传统音乐”和“新音乐”都是“中国音乐”。其区别在于，前者是中国

---

[17] 《史论》，第13—14页。

音乐“过去时”，后者是中国音乐“现在时”，两者则都是中国文化的产物。其关键在于，中国的人文精神将始终作为“新音乐”的灵魂主体而存在，否则，作为文化将不成其为中国文化，作为音乐将不成其为中国新音乐。“新音乐”自身的发展有一个过程，20世纪的中国新音乐尚处于初期阶段，存在这样或那样的问题无足为奇。我们要做的工作是改善“新音乐”现状，而绝不是改变“新音乐”方向。作为《中国新音乐史论》的作者，更应该对中国“新音乐”形态有本质认识，因为历史学家的评论在某种程度上往往具有举足轻重的导向作用。说得尖刻一些，刘靖之先生的《中国新音乐史论》一开始就对“新音乐”的概念下错了定义。他的新音乐历史观中的许多问题，皆由此而来。当然，刘先生对传统音乐认同完全出于诚意，本无可非议，不少看法也有相当合理的成分。他认为：作曲家要“以我（中国音乐）为主”，而不是“以欧为主”。〔18〕又说：“中国人写的乐曲也不一定有中国风格，决定因素是在于这位有中国血统的中国人是不是在中国文化环境里成长的、是不是吸纳了中国文化的营养，否则，仅仅血统上的中国人不一定能写得出有中国风格的音乐。”〔19〕还说：“新音乐教育的唯一出路是先学好母语——中国音乐，然后再去学外语——欧洲音乐。”〔20〕类似的观点在国内音乐学者中也并不少见，问题是刘先生的结论往往是偏激而令人困惑的。他在第十章《结论》中归纳了8个重要问题，第一个问题就是：“中国音乐文化有着悠久的历史，而新音乐只是在20世纪初才开始的。因此，人们称中国音乐为‘中国传统音乐’，称新音乐为‘中国音乐’是值得商榷的。”〔21〕商榷什么呢？如果笔者没有理解错误的话，那就是应该再颠倒过来，“中国音乐”的概念仍然应当是“传统音乐”，“新音乐”则不能代表“中国音乐”。对于一位专门从事中国新音乐历史研究的学者提出这样的问题，而且他认为是最重要的第一位问题，难道不是有点“荒唐”了吗？历史学家要将历史的车轮倒转回去，这就使得刘靖之先生将“新音乐”定位为“欧洲化的中国音乐”的理论在音乐的古今关系上失去平衡，人为地将“新音乐”和“传统音乐”更加对立起来，自我否定了“中国新音乐史”的价值，从而使《中国新音乐史论》在理论观念上产生了许多难以自圆其说的谬误。

二、中西关系

20世纪中国新音乐其形态特征由于大量采用了西方音乐的体裁形式、创作思

---

〔18〕《史论》，第16页。

〔19〕《史论》，第794页。

〔20〕《史论》，第815页。

〔21〕《史论》，第810页。

维和创作技法，与传统音乐形态在表述方式、表现性能和美学基础等方面有着极大差异，因而音乐界长期以来对两者存在方式、相互关系以及未来趋向等问题上产生了重大分歧，在“中国音乐落后论”“文化价值相对论”“全盘西化论”“不同之不同”“不及之不同”等理论领域展开了旷日持久的学术争论，但这些争论大都偏重于理念与思辨性质。刘靖之先生的《史论》则全然不同，他是将关于新音乐史中中西关系的观点毫不掩饰地赤裸裸地渗透于对每一位音乐家的评价之中，因此，其音乐史观的正确与否产生了更加直接的社会影响，不容予以忽视，在一些原则性的理论观念上尤有进行学术探讨的必要，以便澄清是非。例如他说：“赵元任的《教我如何不想他》里用上了京剧唱腔，黎锦晖的儿童歌舞剧里也有民歌调子，黄自的《玫瑰三愿》颇具中国文人音乐味道，冼星海的《黄水谣》是中国式的歌谣，贺绿汀的《牧童短笛》和《悬春泥》用的是民歌旋律，等等。这些乐曲在表面上看来是中国式的包装，但内里都是些进口货：和声、对位、体裁、结构、织体等都是欧洲货。其他的作品如江文也的《台湾舞曲》、黄自的《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》、马思聪的《祖国大合唱》和器乐作品、丁善德的《长征交响乐》，甚至何占豪与陈钢合编的《梁山伯与祝英台》小提琴协奏曲，也都属于这一类作品。”[22]这一段话在《史论》一书的历史观中起到了“画龙点睛”作用，仅短短一二百字就将新音乐史中的许多优秀作品（其中多数为20世纪华人音乐经典作品）的历史价值和文化价值，用“进口货”、“欧洲货”等贬义词“扫荡”得一干二净。这实际上就是刘先生“中国新音乐目前还停留在对欧洲音乐的抄袭、模仿、移植阶段”理论最具体的诠释。那么，现在我们就不能不探讨一下对音乐的中西关系究竟应当如何认识，究竟应该具备什么样的音乐历史观的本质问题了。

冯文慈先生在《中外音乐交流史》一书中对中外音乐文化交流的历史作了精辟阐述：“通观中外音乐交流的历史，高潮时期有二。第一次高潮是在南北朝隋唐时期；第二次高潮是从清末民初学堂乐歌时期开始。”并对中外音乐交流的历史意义与现实作用作了充分的肯定和全面的评价。他认为：“中外音乐文化的交流，无疑促进了中外双方音乐文化的发展。”[23]在20世纪，西方音乐在向全世界传播的同时也侵入了中国传统音乐的世袭领地，正是这种“反客为主”的世纪性现状，不断引发了音乐界“中西关系”的激烈争论。然而，借鉴历史经验，则可以了解到外来文化从未取代中国文化，而是中国文化吸收、融化了外来文化，进一步丰富了中国音乐的自身表现力。南北朝时，西域音乐大规模地传入中国，导致隋代“开皇乐议”对传统音乐和西域音乐关系进行了长达10余年的历史性的大辩论，最终虽然不了了

---

[22] 《史论》，第793—794页。

[23] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998，第297—298页。

之，但西域音乐在中国的传播，使得唐代燕乐大曲在汉代相和大曲、魏晋清商大曲基础上将歌舞伎乐的形态发展至历史上最为丰富完善的程度。20世纪西方音乐的大规模传入，一方面它是属于全人类的优秀音乐文化财富，尤其是专业音乐家创作模式为世界各国提供了学习的榜样，一方面也是中国人的主动选择。在此基础上产生的中国新音乐形态，大致有三种类型：一、从传统音乐中嬗变而出的新形式，如刘天华的二胡十大名曲，刘文金的二胡协奏曲《长城随想》，彭修文的民族管弦乐《流水操》，京剧现代戏《杜鹃山》，等等；二、借鉴外来音乐形式创作的中国作品，如黄自清唱剧《长恨歌》、冼星海《黄河大合唱》、贺绿汀钢琴曲《牧童短笛》、江文也管弦乐《台湾舞曲》、李焕之《春节序曲》、罗忠镕《第一交响曲》、丁善德《长征交响曲》、金湘歌剧《原野》、吴祖强和杜鸣心舞剧音乐《鱼美人》、何占豪与陈钢小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等；三、中西音乐相结合的新形式，如吴祖强、刘德海、王燕樵创作琵琶协奏曲《草原小姐妹》，民族歌剧《白毛女》，等等，不一一列举。这些新音乐作品都是20世纪中国一代代音乐家集体努力创造的成果与结晶，同时体现出中国新音乐创作开始呈现丰富多彩的多元化的格局。新音乐之“新”，在于它体现了现代精神、现代观念、现代思维，运用了现代形式、现代技法。目前新音乐存在的问题，一是上述三种类型“两头小，中间大”的状况需要加以改善，二是继承传统音乐文化之精髓尚远远不能令人满意，但无论如何，对新音乐这种新生事物决不能持否定态度。刘靖之先生用欧洲音乐的标准衡量中国新音乐，不可避免地会对音乐的中西关系形成观念上的极大偏见：一、对新音乐形态的片面认识，只认为“欧洲货”才是中国新音乐的主要特征，只见树木，不见森林，从总体上对新音乐否定过多，将《史论》写成了“中国新音乐批判史”。二、用欧洲音乐创作技法之新旧评价中国新音乐作品价值之高下。他说：“‘新潮’的那七八年在中国音乐创作上是大跃进年代，把‘新音乐’从十八九世纪初一下子带到二十世纪初，不仅于创作技法上，在器乐法上也是大跃进，中国乐器从来没有发出如此光辉灿烂、如此现代化的音响。”〔24〕笔者并不否定“新潮音乐”优秀之作，但更同意美籍华人音乐家周文中先生的见解，他在评论“新潮音乐家”时说：“他们能写，但对文化知之甚少。首先是对西方文化历史及现状难以深入了解地研究，也无法研究（比如语言障碍）；二是由于历史的原因，他们这代人对中国传统文化功底较浅，这些年已在国外，面对西方——进不去，研究中国——离得远，这是一个非常残酷的事实，不管他们主观上怎么想。……好些年轻人图书馆都不愿去，他们注重分析总谱，热衷于功能手法技术，沉醉于音响模仿的效果，不太研究运用这些作品及产生运用这些技巧的背景、理论

---

〔24〕《史论》，第16页。

和美学。”〔25〕笔者认为，这才是对中国新音乐运用西方技法的正确认识与全面评价。其实，刘先生的“十八九世纪”、“二十世纪”之说，黄自在60年前早就有正确论述。他在萧友梅《和声学》“序”中说：“普通和声学教科书都不涉及各种新派和声”，并列举了华格纳的九和弦、半音和声法，德彪西的全音音乐，勋伯格的无调性音乐等，接着又说：“此非由编者和声学之墨守旧法，乃于教育步骤上有不得不然者。盖各新派和声皆由旧派和声演进而成，非突如其来之产物也，故欲知新，必先知旧，苟求模范派（指古典乐派——笔者注）之和声尚不能了解，而妄欲模拟印象派或表现派，此岂非缘木求鱼哉？”〔26〕所以，黄自、萧友梅等中国音乐家并非不了解20世纪的西方音乐技法，而是认为中国新音乐需要一步步地发展，因而是充分考虑了当时的中国国情，免得“缘木求鱼”。三、抹杀新音乐的创造成分，贬之为“抄袭、模仿、移植”。20世纪的中国新音乐尚处于初期阶段，《史论》作者所说的三种情形即便存在，也无关紧要，由于欧洲音乐语言对于当时大多数中国人来说，毕竟是一种陌生的“语言”。但中国新音乐每前进一步，都是借鉴西方音乐技法并适应中国国情的创造，绝非西方音乐作品中早已提供了全部现成的“样板”，中国音乐家只等着伸手去“抄袭、模仿”而已。即便“学堂乐歌”主要“抄袭”了日本、欧美的曲调，也存在着一个和中国语言的结合问题，有结合的优劣之分，李叔同的《送别》所以百唱不厌，原因在于词曲结合贴切，感情真挚，意境优美。萧友梅的《问》，确有模仿德国古典歌曲痕迹，但赵元任的《卖布谣》《教我如何不想他》却已经作了曲调上的“中国派”实验。黄自《玫瑰三愿》等作品，则更将中国文化精神和音乐风格熔于一体而了无痕迹。贺绿汀《牧童短笛》和冼星海《黄河大合唱》等音乐作品在借鉴基础上的创造成分更无须一一细说。笔者认为，中国新音乐每前进一步，都是一种“创造”的结果。开句玩笑，哪怕请西方大名鼎鼎作曲家，如德彪西、斯特拉文斯基之辈来中国写一部《黄河大合唱》，他们能“创造”出如此优秀的中国新音乐作品来吗？！刘靖之先生认定中国新音乐至今还未达到“创造”阶段，〔27〕实在把中国新音乐贬得一文不值了！因此，刘先生在音乐的中西关系问题上片面地、盲目地强调西方音乐技法的作用，对于中国新音乐的建设，有百害而无一利！他说中国新音乐作品“表面上看来是中国式的包装，但内里都是些进口货”〔28〕恰恰说得颠倒了。这一类新音乐作品，表面上是借鉴了西方音乐的体裁、形式与技法，内里却是中国文化、中国精神、中国气派和中国风格的体现，而这正是音乐创作中解决中西结合的最为困难和

---

〔25〕周楷模：《周文中教授的忧虑和期待》，载《中国音乐》，1998年第2期。

〔26〕黄自：《和声学·序》，载《黄自遗作集·文论分册》，安徽文艺出版社，1997，第65页。

〔27〕同注〔11〕。

〔28〕《史论》，第794页。

最有价值之处，也是中国新音乐能否在世界音乐中占有一席重要地位之希望所在。因此，笔者倒是诚恳地希望刘先生能够认真“回顾与反思”一下自己的音乐历史观存在的问题。总之，音乐的中西关系从长远观点来看，本质上依然是一种双向交流关系，重要之处在于音乐历史学家对于新音乐的性质和音乐文化交流的意义必须有一个全面和正确之理解。

三、雅俗关系

音乐的雅俗关系古今中外概莫能外。俗文化属于大众文化，其文化倾向较为通俗，文化含量则视不同时代人民的总体文化素质高低而定；雅文化多属于知识分子的文化，文化倾向偏于高雅，属于较高文化层次人们接受的形式。两者之间，相辅相成，缺一不可，其发展轨迹往往是由俗而雅，互为推动。因此，音乐的雅文化和俗文化各有其时代价值和历史地位。只是目前音乐界对音乐雅俗性质的区分存在着误导意识，将音乐的俗文化仅仅限定为“通俗歌曲”和“通俗音乐”显然是不恰当的，其实，民间音乐、群众歌曲、合唱音乐、音乐剧等大众化的音乐形式，均应属于音乐俗文化的范畴。以此衡量中国新音乐的发展，则应充分肯定音乐俗文化的成果，不能单以掌握音乐技法的高下将音乐的雅俗关系割裂开来，它尤其涉及对一大批中国新音乐家的评价问题，不可等闲视之。郭乃安先生在《音乐学，请把目光投向人》一文中写道：“音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各个不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究，就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是为人所创造的，它的每一个细胞里无不渗透着人的因子。”并精辟地指出：“人是音乐的出发点和归宿。因此我说：音乐学，请把目光投向人。”〔29〕这对我们评价新音乐历史人物有着重要指导意义，尤其是对一大批俗文化音乐家的评价。《史论》作者对新音乐雅俗关系的观念存在着明显的倾向性，在评论新音乐家时，带有较多的“崇雅贬俗”情感色彩，从而导致了音乐历史观的严重倾斜。我们可以在《史论》中举出两位具有雅俗分野的代表性音乐家剖析一下刘靖之先生的有“史”有“论”的评价：一位是聂耳，一位是江文也。作者在评价聂耳时曾赞扬他是“一位相当有天份的旋律写作者”，“是三十年代初的一位勤奋好学、精力充沛、有正义感、热爱音乐和热爱祖国的歌曲作家”〔30〕。这无疑是正确

---

〔29〕 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社，1998，第2页。

〔30〕 《史论》，第201—202页。

的。但刘先生始终把聂耳定位在“歌乐作家”，始终不承认他是一位“作曲家”，[31]并进一步做出与冼星海一起“成为中共两大音乐偶像之一”的结论。[32]因此，我们又要不厌其烦地和刘靖之先生争辩一下什么是“作曲家”的概念了。记得刘先生在前面批评台湾许常惠教授时说：“许先生在评论历史人物时，往往忽略了历史人物所处的环境和条件，以致形成用现代人的观点来评论历史人物，或以欧洲的标准来要求中国的作曲家。”[33]笔者极其赞赏刘先生这种既客观又辩证的历史观点，不幸的是，刘先生却将批评许常惠先生的观点自己又拾了起来。刘先生将广义的“作曲家”用欧洲音乐的标准分为两类：一是只能写作旋律的作家(song writer)，一类是能够掌握旋律、和声、配器、对位、织体等技法的作曲家(composer)。他则认为前者不是、后者才是真正的“作曲家”。然而，刘先生忽略了一个基本常识：中国音乐是单音音乐体系，欧洲音乐是复音音乐体系。因此，决不能“以欧洲的标准来要求中国的作曲家”，如果这样，中国单音音乐体系，自古以来就是以旋律写作为主，那么，按照刘先生的标准，就将中国几千年写作旋律的“作曲家”一扫而光了，何况聂耳呢！这不明明又是“用现代人的观点来评论历史人物”了吗？其次，评价一位音乐家的作品时，还要充分考虑其社会影响和历史价值，不能只讲作品的体裁形式，一首能够在全世界流传的“群众歌曲”，如《马赛曲》《国际歌》《义勇军进行曲》和一部只演奏几次便无人问津的“交响曲”相比，到底哪个音乐作品更有艺术感染力和历史生命力呢？这恐怕不单单是一个音乐技法的问题吧。再者，聂耳在中国新音乐史上的地位，并不是由于中国共产党建立“偶像”结果，主要是凭着他自己创作的歌曲作品赢得了全中国人民的尊敬与爱戴。他的《义勇军进行曲》在中华民族处于生死存亡紧急关头，鼓舞了多少青年的沸腾热血去和异国侵略者作殊死搏斗呢？何况聂耳当时还只是一个只有23岁生命的青年。笔者不妨套用一下刘先生评价李叔同的话：“故从任何角度来看，我们都应该肯定李叔同的努力和成绩。”[34]再来评价一下聂耳：故从任何角度来看，我们对聂耳在中国新音乐史上地位的评价都不过分！接下来，我们再比较一下刘靖之先生在《史论》中对江文也的评价，对他的音乐雅俗关系的观点便能有一个更为清晰的认识了。他说：“综观江文也早期(1934—1937)和中期(1938—1945)的创作，我们无法不承认江氏是中国音乐发展史里第一位名副其实的作曲家、一颗灿烂的作曲明星。在他连续得奖的年代里，只有二十几岁的江氏以他那极富天份的作曲技巧和配器手法，透过他的乐队和器乐

---

[31] 《史论》，第779页。

[32] 《史论》，第268页。

[33] 《史论》，第78页。

[34] 同上注。

作品表达了对故乡台湾的向往、怀念和爱恋。在三十年代的中国，人们还在写作简单歌曲的时候，江氏已掌握了现代作曲技巧和现代配器法则，并能将这些技能结合其浓厚的乡土风格，使中国继黄自的《怀旧》交响序曲之后，有了自己的大型且具国际水准的管弦乐作品。在他从日本回国后的八年里，他逃脱了欧洲音乐领域，置身于浩如烟海的中国古代文化、儒家哲理和民俗音乐里，创作出《孔庙大晟乐章》这种充满中国智慧的作品，使中国新音乐的发展迈入一个崭新的阶段。抗日战争胜利后的三年里，江氏仍然坚持他中期的创作风格，只不过取材由中国转向欧洲宗教音乐而已，江氏在中期所做出的贡献是巨大的，令人感到遗憾的是他的作品并没有产生应有的影响，因为在那个特殊的历史背景里，中国无法接受江氏的作品，而江氏不仅没有得到应有的重视和尊敬，反而因他的过错和'先知'而遭受排斥和打击，这不仅是江氏个人的悲剧，也是中国新音乐史的悲剧。"[35]刘先生这段话之所以重要，在于集中地从另一侧面反映了他的新音乐历史观。当然，刘先生对江文也的推崇备至，完全有他个人观点和评价的自由，但是，我们在全面评价一位音乐家时，不仅要衡量其音乐作品的价值，还要研究他的生活经历、创作道路、社会影响和历史地位，否则，孤立的研究，只能导致片面性的结论。笔者认为，江文也无疑是中国新音乐历史上一位极富有才华的音乐家，也是在国际音乐比赛中获奖最多的一位作曲家，又是一位充满悲剧命运的历史人物，应该在中国新音乐史里占有一席重要的地位。但是，每一位作曲家的创作道路、创作风格、创作成就和他的生活经历有着息息相关的直接的联系。《史论》作者将他评价为"中国音乐发展史里第一位名副其实的作曲家"，则失之偏颇了。这样一来，又将江文也之前的萧友梅、黄自和与江文也同时代的冼星海等刘先生本已认定为"真正作曲家"的人又从"名副其实的作曲家"中一笔勾销掉了。这是一种客观、公正的历史评价吗？在"左"倾路线统治下，江文也受到了不公正的待遇和残酷的迫害，确实是中国音乐家的悲剧，江文也后半生的遭遇值得同情，他的音乐作品的价值和地位在中国新音乐史中应该给予重新评价。但我们评价历史人物，故意抬高或故意贬低都不是一种科学的历史态度。刘靖之教授对聂耳和江文也两位中国新音乐史上的重要音乐家的评价，一贬一褒之间，显然反映了作者受着自身意识形态偏见的制约。总之，音乐的"雅俗关系"是一种依存关系，两者之间，如水载舟，水涨船高。音乐的雅文化无疑标志着一个国家和民族音乐文化发展的高水平，应予大力提倡与扶持，但是，对音乐俗文化现象，也应加以客观、公正的对待，因为它拥有更加广泛的群众基础。"崇雅贬俗"或"崇俗贬雅"，均是新音乐历史研究中应予避免的片面倾向。

---

[35] 《史论》，第 314—315 页。

四、政乐关系

政治和音乐都是国家经济基础的上层建筑部分，属于意识形态领域，不过，政治对文学艺术往往有着巨大的约束力。中国两千余年的儒家文化思想强调“乐与政通”、“审乐以知政”等观念对中国新音乐的发展无疑还起着因袭性的导向作用。同时，20世纪中国的政权更迭（满清王朝、中华民国、中华人民共和国）又是历史上最为频繁时代之一，对于新音乐的发展而言，给予优裕外部环境的时间实在太短促了，新音乐的发展真是举步维艰。一般说来，一个国家在政治稳定的和平环境中兼之文学艺术政策较为宽松时，音乐的发展（尤其是音乐的雅文化）较为迅速，易于趋向繁荣；在战争时期或政治动乱的年代，政治对意识形态的控制则较为严厉，对于敌对政权的音乐文化更是采取排斥态度。20世纪中国新音乐多数时间是在后一种政治环境中进行发展的，许多新音乐作品带有较浓厚的政治色彩，应当不足为奇。其中，有的作品在表现民族精神、时代气息方面乃是不朽之作，有的则流于空洞、平庸，不能一概而论。但政府对于音乐文化的发展在这样的政治环境中往往顾此失彼，难以有一个完整的远景规划，主要依靠音乐家的自身努力。所以，对20世纪音乐家的要求，不宜过于苛求。无论萧友梅担任“国立音专”校长办学带有“西化”倾向也罢，赵元任只是业余音乐家“票友”也罢，聂耳只算是“歌乐作家”也罢，马思聪晚年离开故土，只能在国外拉《思乡曲》也罢，“新潮音乐”的良莠不一也罢，都是中国新音乐初期在特定的政治文化环境中生长的必然会有的文化现象和历史痕迹。因此，对新音乐家的评价，要理解他们在特定之政治环境下生活的艰难和付出的沉重代价，更多地理解他们在这样的情况下对中国新音乐的建设依然孜孜以求的崇高精神。有的“中国近现代音乐史”对音乐家政治上评价过于苛刻，《史论》则对音乐家的技法要求过于挑剔，都是一种音乐历史观的片面和否定意识的流露。笔者主张对新音乐家的评价要采取宽容一些的态度。音乐是一种个性化很强的艺术，需要有较宽松的政治氛围。中国社会改革开放以来，新音乐的发展有了长足的进步，相信在21世纪将会有更大的发展。总之，政治和音乐是一种制衡关系，音乐不可能脱离一定时代的政治影响而超然于世，只是一种相对独立的存在方式，超政治的音乐是不存在的。同时，政治（其意志往往体现于政治家的文艺思想和政府的文艺方针）对于音乐的发展又负有导向责任。中国新音乐在20世纪多数时间并非是“太平盛世”的政治环境中所取得的成绩和音乐家为之做出的努力，音乐历史学家应当采取实事求是的分析和客观公正评价的态度，这才是我们应当抱有的新音乐历史观。

刘靖之教授的《中国新音乐史论》具有自身的特色和学术价值，在意识形态方面则与内地学者存有较大的分歧，应当说这也是一种正常现象。香港实行“一国两制”，自然也允许在意识形态方面享有高度的自由。笔者完全没有将自己的观点强加于人之意，但学术争论可以起到学术上的互补和思想上的交流作用，对于双方来说应该都是有益的。刘靖之先生是香港的音乐历史学家、音乐评论家和翻译家，他是先研究西方音乐，后从事中国新音乐史研究工作，因此更多地用欧洲音乐的标准来看待和衡量中国新音乐，可能是形成他的音乐历史观在宏观层面存在较多失误的主要原因。记得 1993 年，笔者陪同刘先生游览泰山时，曾与他开玩笑地说，唐代诗人元稹的爱情诗《离思》云：“曾经沧海难为水，除却巫山不是云。”老兄看待中国新音乐则是“博士眼中无云彩，只因他从巫山来”。虽是玩笑话，实际上表述的却是一种学术观点。在我的印象中，刘靖之先生是一个貌似傲慢，实质心地善良、胸襟开阔的人，能够容纳不同意见，甚至是尖锐的批评。这样的学者风度和学术气度，是值得笔者学习的，也是这篇文章能够“知无不言，言无不尽”的主要缘故。香港学者和内地学者的交流，来日方长，机会甚多，相信随着时间的推移，两地学者在感情上会更加融洽，学术关系方面会更加密切。

法国历史学家马克·布洛赫提出了一个极其简单而又复杂的问题：“历史有什么用?”[36]历史研究的最终目的在于指导现实行动，增进人类利益，然而，历史学家对历史的发展则往往无能为力。历史学家只能记录人类的历史，分析其现象，阐述其规律，而无法假设历史和改变历史。历史的发展确实不以任何人的意志为转移，音乐文化的发展尤其受制于一个国家的政治、经济和人们文化素质、美学观念的现状影响与制约。中国新音乐就是在上述几种关系的约束中成长起来的，同时，中国新音乐的进一步发展，则有必要对上述几种关系而派生出来的种种观念进行理论性的探讨并形成某种时代共识，以便使中国新音乐的发展少走弯路，期待具有更加良好的文化生态环境。

中国的新音乐曙光在前！

（原载《中国音乐学》1999 年第 3 期）

---

[36] [法] 马克·布洛赫：《历史学家的技艺》“导言”，上海社会科学院出版社，1992，第7 页。

走下神坛的音乐

——《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》读后感

人类音乐的历史是从神坛上一步步走下来的。音乐流动性的特征不仅表现在旋律线条的流动，音色的变幻流动，音响的无限变化流动，其本质在于体现着人类文化的流动。在自然界主宰一切，人类束手无策的岁月里，原始人相信唯有音乐的奇妙声音才能飞越茫茫夜空传向遥远天际，在神坛上用歌唱、舞蹈和乐器的声音向着上天冥冥之神赞颂、祈祷，祈求神灵保佑人类的生存。随着人类自我意识的觉醒，音乐不再成为神灵附庸的时候，人的意念、情感、信仰、理想便在音乐中迅速膨胀着，迎来了人类音乐文化的多元化时代。粗略而言之，音乐多元化体系可分为雅、俗两类——高雅文化和通俗文化。两者之间，在一些人们观念中似乎存在着不可逾越的鸿沟，在人类音乐历史的发展过程中却往往是由俗而雅、由雅而俗，两者具有极强的互动性与互补性，相背相成，缺一不可。但是，一般说来，人们的观念常常是重雅轻俗，即推崇高雅音乐，轻视通俗音乐，尤其对处于通俗音乐最底层的街头音乐则更是不屑一顾，视而不见，听若罔闻。由此，却引申出来一系列理论问题：音乐是什么？音乐为谁而生？音乐有什么功能？音乐属于谁享有的专利权？要回答这些最基本同时又是最复杂问题的重要途径之一，则是要依靠音乐人类学家进行社会调查——一种执着探求音乐奥秘的忘我精神与实践行动。

洛秦著《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》[1]（全书35万字，以下简称《街头音乐》）问世后，引起了我国音乐学界的强烈反响，可谓好评如潮。说起“街头音乐”，人们自然很容易联想杨荫浏采访民间艺人瞎子阿炳的“采风”活动，但洛秦所做的工作和杨荫浏先生有着同样的文化价值却又有着不同的学术意义——前者是对中国街头音乐家华彦钧的个案调查与研究，用旧钢丝录音机采集录制了《二泉

---

[1] 洛秦著：《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》，人民音乐出版社，2001。

映月》等乐曲，并出版了《阿炳曲集》，保存了中国传统音乐绝唱的精髓与神韵；后者是对美国街头音乐家的群体调查与研究，作者踏上太平洋彼岸异国他乡的土地，历时三年，追寻着城镇大街小巷街头音乐的声音，采访了上百位美国不同社会阶层的街头音乐家，提出了成千个大大小小的问题，采录了许许多多街头音乐的录音，并精选出 15 首街头音乐作品，制成 CD 光盘附于书后，出版了一部可读性和学术性并重的著作，开拓了美国本土音乐学家也未曾系统涉足研究的新领域——街头音乐。这是中国两代音乐学家相隔半个世纪，所做的音乐田野采集与研究工作中折射出中国音乐学发展的一幅鲜明的时代缩影。

《街头音乐》一书的可读性在于其表象更像一部引人入胜的音乐游记，作者以优美流畅的文笔将读者带进了一个渴望了解异国音乐文化的全新天地。作者两次驱车围绕美国大陆开始他的“感受文化旅程”。从西海岸“街头音乐的大本营”西雅图采访作为起点，沿着北面往东，走访了街头音乐比较集中的城市，如芝加哥、克利夫兰、波士顿、新奥尔良、纽约等，采访的街头音乐家有乡村音乐歌手、音乐学院学生、厨师、职员、小学教师、技术员、小贩、店主、大学生、电脑专家、失业者、长笛演奏家、机械师等各种各样的职业者；民族文化血缘有美国印第安人、移居美国的爱尔兰人、英格兰人、法兰西人、墨西哥人、非洲黑人、巴西人、秘鲁人、波兰人、俄罗斯人、中国人……街头音乐演奏的乐器有长笛、吉他、小提琴、手风琴、口琴、非洲鼓、安第斯排箫、拇指钢琴、曼陀林、萨克斯管、爱尔兰竖琴、中国笛子、印第安陶笛、Berimbau（巴西的一种弹弦乐器）……表演形式有美国乡村音乐、黑人无伴奏五重唱、安第斯音乐、摇滚乐、爵士乐……笔者做这样粗略的统计意在说明，美国街头音乐文化的多元性质已经足以和代表着一个国家音乐发展最高水准的高雅音乐相抗衡或者说互为补充，这也是街头音乐必然存在的根由。洛秦博士独特学术眼光在于看准了街头音乐的重要文化价值，因而选择了这样一个无人问津的命题，开辟了一个新的学术研究领域。作者采访的每一个街头音乐家背后几乎都隐藏着一个使人兴趣盎然故事，或则富有诗意，或则充满辛酸，或则富于哲理，或则令人深思，而这些作为音乐田野工作必不可缺的背景资料，作者是用充满感情色彩的语言表述的，并且都环绕着街头音乐家的生活理想与个人命运这一中心主题深入展开。作者以中国人的善良、诚挚、关爱、坦率、礼貌、同情等传统美德赢得了美国街头音乐家的信任与沟通，对来自东方的中国陌生朋友倾吐了埋藏在心底的欢乐、烦恼、痛苦和理想。街头音乐躯体中流淌着的是多元性质的文化，作者恰恰把握了美国移民文化的命脉去采集与研究街头音乐，而且写得有血有肉、有声有色，使人读起来津津有味。同时，作者在书中广泛涉及美国社会的风俗人情、历史背景、地理风貌、教育制度、价值观念、文化传统、社会结构等包罗万象内容，并融入自己的哲理思考和独到见解，有时候用诗一般的凝练语言诉说，比如，书中“写在前面的话”就是一

首既抒情又含有深刻哲理的诗篇；有时候则像哲人发出的感喟，如“结束语”概括的“有目者熟视无睹”，更多的是用夹叙夹议的散文笔法描绘了在街头音乐考察中的所见所闻，使人对美国社会的方方面面有一个较为准确的了解与认识。书中涉及各种乐器时，作者发挥了自身精通乐器学知识的专长，对每一种乐器的形制特征、历史渊源、性能特色、表现能力等做了简要而切实的介绍。这不但对于一般音乐爱好者来说属于渴求获取的知识，即便对专业音乐工作者而言，许多“稀有品种”的乐器也起到丰富知识的作用。《街头音乐》这部著作的“高文化含量”，展现了“博士”之“博”的风采，既使人刮目相看，又让人爱不释手，获得广泛好评乃是情理中事。

《街头音乐》是在全方位调查采集美国街头音乐的基础上产生的一部学术著作。它为研究美国街头音乐构建了理论性的体系，这是中国音乐学家在研究美国音乐领域中所取得的重要突破。书中第一次将美国街头音乐划分为西海岸（西雅图）和东海岸（纽约）两个“街头音乐活动的大本营”的相对区域；第一次对街头音乐的概念、性质、作用、意义做出了明确的界定；同时，对音乐和音乐家的定义也提出了新的见解。作者认为：“20世纪以来对音乐含义的理解大大地解放和拓宽了，甚至走向外延的‘无限’。”〔2〕“只要你有一颗音乐的心，什么都是音乐，什么也都是乐器了。”〔3〕这样一种诠释，无疑对“音乐”的传统定义是莫大的挑战与冲击，但这是现实生活中发生的活生生事实。什么是“音乐家”？作者认为：“音乐家的标准是因人因地而宜的。”〔4〕这又是惊人之笔！假如街头的“乞食者”都能算“音乐家”，那么，专业音乐家头上的神圣“光环”还有什么可炫耀的呢？人类真是尝尽了自己设置的“思维陷阱”的苦头，总以为音乐是贵族世袭的领地，不愿承认音乐最本质的特征是一种“文化的流动”，而洛秦博士发掘美国街头音乐的文化价值和学术意义恰恰就在于此！体现了新的思维观念之升华。这本书还回答了萦绕人们心头的疑问，街头音乐家为什么要走上街头？作者通过大量事实无可辩驳地说明，街头音乐家并非“乞讨者”同义语，他们走上街头的真正原因在于体现文化观念与自身价值，书中有大量精彩篇幅，读者自会得出结论。总之，《街头音乐》这本著作，正如书的副题所标出的——“美国社会和文化的一个缩影”，读者在了解美国街头音乐的同时，也了解了美国的社会和文化。这种“以小见大”的学术洞察力，构成了不同于一般学术著作只限于“就事论事”的孤立研究，使得音乐的“每一个细胞里无不渗透着

---

〔2〕《街头音乐》，第57页。

〔3〕同上注。

〔4〕《街头音乐》，第88页。

人的因子。”[5]因此，这部著作最重要的意义在于给人以观念意识方面突破的启迪：音乐离不开人，人离不开文化，文化离不开观念，观念离不开社会，社会离不开时代。这种“文化思维链”的学术研究模式将会起到拓宽中国音乐学界学术研究思维空间的作用。

洛秦是我国已故著名音乐史学家夏野（1924—1995）先生的高足，他在1987年读研究生期间，即以《朱载堉十二平均律命运的思考》一文获中国高等艺术院校“中国音乐史论文评奖”研究生组一等奖，并获上海音乐学院“沈心工奖学金”一等奖；1991年赴美国留学；1994年获美国华盛顿大学民族音乐学硕士学位；1997年以《昆剧，中国古典戏剧在社会、经济、政治和文化环境中的复兴》一文获美国肯特大学音乐人类学博士学位；1998年回上海音乐学院执教。《街头音乐》一书是作者留美时“自我加压”的文化产品。他独自驾车两次穿越美国，经历了不少惊险场面；为了省钱，晚上常常把汽车停在路边，睡在车里，一瓶水、一个面包、一个苹果，就是一天的食物；为了赶时间，好多次夜间开车，遇到过冰天雪地、狂风暴雨，也遭遇过抢劫的惊吓……从中我们可以了解作者在异国“采风”过程中的艰难困苦。宋朝王安石的诗句“看是寻常最奇崛，成如容易却艰辛”（王安石《题张司业诗》），可以异常贴切地形容这部著作特色及其写作经历。诚然，书中也存在一些问题，比如，不少章节中联想并介绍了中国乐器和中国音乐的有关知识，笔者认为多少有点“游离”本书主题，给人某种牵强附会感觉。此外，有些内容和词语在前后章节中重复，亦可删改得更精练一些。总的说来，这部将学术和人性融于一体的具有前瞻性学术意义的著作，对于中国音乐学在21世纪的建设与发展，无疑有着强烈的启示作用。

（原载《人民音乐》2002年第7期）

---

[5] 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社，1998，第2页。

传承：音乐文化永恒的生命

——读项阳著《山西乐户研究》有感

传承是有形与无形编织起来的历史网络，维系着传统音乐世世代代流变不息的生命。传承既是一种文化行为和方式，更在于它是一种特定历史条件下的文化体制。很多人相信，历史悠久的中华民族至今依然在民间音乐中保存着许多相当古老的曲调甚至完整的乐曲或套曲，正如2 300年前的儒家大师孟子所说："今之乐，犹古之乐也。"当代音乐学大师杨荫浏先生也提出了"全部中国音乐史，可以说，是一部民间音乐史"的著名论断。但是，我们通常所说的民间音乐是"由劳动人民世世代代通过口传心授的方式遗存下来的音乐"，这种传承方式到底是被动的、无序的、偶然的、自生自灭的？还是有组织的、有规律的、必然的、生生不息的，犹如隐伏在民间音乐汪洋大海里一股宏大的"暗流"？这个关键性质的问题不仅涉及对我国传统音乐传承方式的历史认识，更关系到对传统音乐作品的科学性考察。宋元以来的"三千小令，四十大曲"在民间音乐中尚有遗存吗？这种并无乐谱可以断代的音乐，其古老性是可信的吗？传统音乐是通过什么样的途径一代又一代地在民间流传下来的呢？这是传统音乐学家和音乐历史学家梦寐以求希冀在学术研究中取得突破的症结所在。项阳博士的新著《山西乐户研究》（以下简称《乐户》）恰恰切入了这样一个传统音乐学和音乐史学中既有历史价值又有现实意义的多重性质的重要课题，读后令人觉得这是一部有着沉甸甸学术含量的著作。

《乐户》全书34万字，由"前言"、"第一章 乐户的源流"、"第二章 山西乐户"、"第三章 乐户的组织和文化形态"、"第四章 山西乐户的音乐文化特征"、"第五章 乐户对音乐文化传统的贡献"、"第六章 乐籍文化研究的现实意义"、"附录"和"后记"几个部分组成，并得到"北京大学创建世界一流大学计划" 经费资助，由文物出版社于2001年10月出版。全书围绕着"中国历史上一个独特的社会群体"——"乐户"为中心展开，上探其源流，下访其孑遗，既有确凿凿的历史，又有活生生的音

乐，从而编织起了“中国传统音乐文化的重要承载者”——“乐户”的体系。这个“体系”既是中国历史上曾经存在过的独特文化现象，又是我国传统音乐得以生生不息传承下来的无形网络。在学术领域，一项课题的研究其体系的成形有着极大难度，它既需要学术积累的宽度与厚度，更需要创新见解的胆识，因此，《乐户》一书在研究过程与结论方面给了人们许多启示。

梳理“乐户”的历史脉络是本书的一大研究特色。历史研究的本质是历史碎片的整合。人类文明的进程往往在时空的流逝中变成了一瓣瓣模糊的碎片，历史学家的责任便是将模糊的甚至是断线的历史重新连接并变得清晰起来。我国哪一朝代有了乐籍制度？一般的说法是在明代，但项阳博士在浩瀚的文献资料中寻找到了珍贵的历史记录。《魏书·刑罚志》云：“孝昌（525—527）已后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尒朱擅权，轻重肆意在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗频起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人、及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。”作者认为：“这样，自夏商时代便有的、以音乐作为谋生手段的一群，在北魏时便以乐籍制度的形式得以确立，这确立之初，便决定了这一群体的‘贱民’身份与地位。一部乐户的血泪辛酸史从此拉开了序幕。”作者的考证将中国乐籍制度的源头至少提前了1000余年的时间！这在历史研究中是一个非同小可的结论。深厚的文献功底是研究历史的必备条件，作为一位传统音乐学者，应当说作者具有相当全面的史学素质和修养，因而对中国乐籍制度的考证能够达到如此深入的程度。对“乐户”的研究，作者认为，自北魏始，至唐代成为乐籍制度的成熟期，宋代是最为宽松的朝代，明代则是乐籍制度的“畸变期”，“这种畸变就是借以权势将乐籍制度用作镇压反叛的工具，其政治的、刑罚的意义取代了声色娱乐的意义。”“山西的多种地方志书以及实地调查中反映了自明代以来，特别是靖难之后许多高官被籍没成为乐户的情况。”详细地剖析了乐籍制度在历史上发展与演变以及不同时代的特点，直至清朝雍正元年（1723）下旨废除乐籍。但是，历史的辩证法在于，乐籍制度被革除后，“乐户”文化在中国并未完全消失，其孑遗至今依然遍布全国各地，成为传统音乐学家关注与研究的对象。这样，作者第一次将中国乐籍制度的来龙去脉梳理得一清二楚，使人们对自北魏以来中国传统音乐的传承网络体系有了一个崭新的认识与了解。

深刻阐述“音乐与人”的关系并以此为轴心研究传统音乐构成了本书另一研究特色。在一般的传统音乐理论研究论著中，往往是将音乐本体作为关注与研究的主体对象，而传承与创造音乐的“人”则是作为不可或缺的背景资料记录下来，以备稽考。本书作者则把目光投向了“人”——中国历史上的“乐户”群体，或者说，中国传统音乐历史的本质就是“人和音乐”的历史。以“山西乐户”为突破口，用逆向研究的方法进行实地调查和考察，作者在主编《中国音乐文物大系·山西卷》的同

时，足迹几乎踏遍了山西省100多个县的土地，获取第一手资料，反映了一种严谨扎实的治学态度与作风。作者在田野调查的基础上结合文献研究提出了“山西为乐户的主要发源地”的论断：“历史上的乐户，特别是以京师为中心向外1 500里路的区域范围相对集中。北魏时期自不必说，山西本身就是主要发源地，其后唐都长安，宋都汴梁，金之南京，更是元代以下的都城北京，山西均在这个区域范围之内，是乐户的重要‘生产基地’之一。明代统治者在200年的时间内将全国各地‘犯罪’的官吏不分南北俱发山西，使这里更成为乐籍制度畸变后的重点区域……”据在山西文物普查工作中发现的由乐人们保存的从明代至民国年间的各种手抄本，四十大曲的曲名与宋代典籍中记载竟然大致相同，只有少数变异。这种极其令人惊叹的文化现象，正是在于山西乐户“男记四十大曲，女记小令三千”的高文化传统！中国传统音乐传承的重任恰恰是落在这样一群备受封建社会摧残与欺凌的“贱民”身上。而且，这样的“乐户”遍及山西、陕西、河南、山东、江苏、浙江、湖北、河北、北京等广阔的区域。作者以极富同情的笔触和大量的资料考证了历代乐户的悲惨命运与处境以及对传统音乐所做出的历史性贡献，使我们对这一个特殊的社会群体在长达1 400多年的岁月里和中国音乐的保存与发展有着一种什么样的内在联系有了更加清晰的认识。突出了“人”和“制度”的作用，对于音乐“文化因子”的了解就更加深刻，对传统音乐的保存与演变也就能够做出规律性的诠释，尤其“乐户”之传承作用涉及中国传统音乐形态学方方面面之广泛，在本书出版之前实在是不敢想象的。

精辟地论证乐户文化的社会根由，挖掘中国传统音乐传承之主脉是本书第三个研究特色。散落在民间的“乐户”何以有如此神通，竟然能够担任起唐宋以来大量中国传统音乐作品（包括宫廷音乐、军乐、寺庙音乐）的传承职能？作者首先提出了一个值得思考的问题：“为什么目前在全国许多省市的传统音乐中，包括鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐、甚至僧道乐，有如此众多的曲牌同名、同曲？”这是揭开乐户文化之“谜”的关键所在，其回答的结论便是作者论述乐籍制度中的“轮值轮训制”。“轮值”，是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事，轮值时间长短视乐人居住地距京城远近有所不同；“轮训”则由太常对乐人们进行教习，包括不断提高技艺、积累曲目以及礼仪乐曲的规范统一。作者认为，这是中国音乐律调谱器能够保持相对统一的根本原因，“在这种制度下，中国的音乐文化无论是雅乐，仪礼鼓吹，筵宴俗乐均是自上而下一脉相承的。”即便在乐籍制度解体之后，音乐文化传承体系遭到严重的破坏与打击，除籍后的乐人依然有可能将世代传承的乐曲代代相传。作者提出了“要管窥历史上的宫廷音乐、军乐、宴乐，都可以走到民间去，特别是中原地区的民间去”的研究设想，正是基于对中国传统音乐主脉传承宏观认识的结果，这就是《将军令》《朝天子》《大得胜》等原本属于宫廷音乐和军乐范畴的乐曲能

够在民间音乐中普遍流传和保存下来的根本原因，从而“接通”了中国传统音乐历史和现实之间的缺环。因之，本书对乐户的研究有着多方面的突破性成就，在研究所达到的深度和广度方面是目前为止同类研究课题中所见到的最有价值的一部著作。

《乐户》一书充分体现了作者治学所具备的知识结构和研究功力，这是作者在学术上长期努力与积累的结果。在厦门大学从师中国音乐史学家周畅教授读硕士研究生时，周先生便强调要利用综合大学的优势，拓宽知识面，调整好自己的知识结构。项阳在专攻本专业中国音乐史研究之外，到中文系、哲学系、人类学系选修了《训诂学》《文字学》《汉语方言学》《文献学》《中文工具书使用》《甲骨文释读》《文化人类学》《旧石器时代考古》《新石器时代考古》《商周考古》《艺术文化学》《当代艺术思潮》《黑格尔精神现象学》等大量课程，1990 年在厦门大学 800 余名硕士研究生中获唯一的最高奖励——“嘉庚奖学金”；1997 年由中国艺术研究院音乐研究所在职考入中央音乐学院投师于传统音乐学家袁静芳教授读博士研究生后，又获益于袁先生在传统音乐领域宽阔的学术视野和对传统音乐形态前沿性研究的精心指导，并按照导师的要求去北京大学和中央民族大学选修《经济史》《民俗学》等课程，渴求知识的忘我之情，始终如一。1998 年获中央音乐学院颁发的“傅成贤奖学金”一等奖。《山西乐户研究》便是他撰写的博士论文。项阳在《乐户》的写作中，能够从乐户一个选题向传统音乐学、音乐史学、民俗学、社会学、考古学等多种学科辐射出去，并在研究中使之互相渗透，广泛涉及乐户历史与现状的各个层面，建立起一个体系性的理论，是他多年来注重于不同学科的学习与积累并且在多个领域的学术研究中创造性思维不断升华的必然结果。《乐户》作为一篇博士论文，其厚重的学术质量已经受到专家评委和学术界的很高评价。自然，书中也存在着“急就篇”的某些不乏粗糙和疏于推敲之处，有些细节性的结论也下得急了一点，未多留一些回旋的余地。作者认为，由乐户研究引发出来对乐籍制度的研究，目前仅仅是一个开端，许多问题尚有待于深入探讨，如对“浙江堕民、丐户”“扬州瘦马”“安徽伴当”“乐营”等全国各地“乐户”进行展开式的调查研究，对民间现存诸多所谓“化石”性乐种进行历史音乐学的考察，本书的研究只是跨出了第一步。总的说来，正如参加博士论文答辩的王小盾教授所说：“本论文的选题具有开创意义，论点和论证具有较高理论价值，其学术方法也具有示范作用，学风朴实，是一篇优秀的博士学位论文。”笔者觉得这是十分中肯的评价。

（原载《人民音乐》2003 年第 2 期）

超越国界展示中国音乐历史文化

——《中国音乐史图鉴》[修订版]的学术特色与社会影响

矗立在一片沙漠中的海夫拉法老金字塔以及塔前狮身人面像斯芬克斯给人留下了永不磨灭的印象。这是古埃及历史文明的象征，它无须语言翻译，便展示了公元前2500年古代埃及人民的高度建筑智慧和斯芬克斯永恒的神秘莫测，过目不忘，记忆终生。但是，展示一部至少具有9 000余年岁月的中国古代音乐历史文化则要复杂得多。它必须通过“文献学”（文字）、“考古学”（图像）和“曲谱学”（音乐）三者结合的全方位研究才能使人们了解中国源远流长音乐文化的历史，或者说，文字、图像、音乐是中国音乐史著作之三大元素。一般说来，文字是第一元素，图像与音乐辅之以次。世界各民族、国家、地区的语言文字，既是相互交流与沟通的工具，同时，又是一种障碍，因为人类相互之间的交流与沟通需要“翻译”，而我国历史文献语言之古老性，使译者必须兼具深厚的汉学功底和精深的音乐涵养，这样的学者在国内与国际翻译界“众里寻他千百度”，难得一觅。就音乐而言，本身就是超越国界无须翻译的语言。童斐《中乐寻源》（1926）是我国最早一部有音乐的音乐史著作；杨荫浏《中国古代音乐史稿》（1981）则进一步以古谱解译与传统音乐遗存丰富了音乐史著作中的音乐元素，被学界评价打破了“哑巴音乐史”局面。但是，与中国古代音乐历史上所曾经拥有过的音乐相比较来说，依然不过是“一鳞半爪”而已。唯独自20世纪崛起的“中国音乐考古学”将古已有之的音乐图像、当今出土的音乐文物与音乐文献互为印证、互为补充，甚至补阙空白，自成体系。在这一音乐史学背景下，《中国音乐史图鉴》及其修订版问世，对于用音乐图像超越国界展示中国音乐历史文化，就有一种不同凡响的特殊意义。

一

刘东升(执笔)、袁荃猷编撰《中国音乐史图鉴》初版于1988年11月,正式见书于1989年春;记得,刚出版时,音乐界便争相以求。我由于《中国古代音乐史简述》校稿事宜赴京,近水楼台,先从人民音乐出版社购得新书。北京一挚友恰好要去香港参加学术会议以此书赠友,因书尚未面市,踏破铁鞋无处觅,便慨然让之以先。该书出版后,在海内外引起一片好评。大陆、港台学者纷纷以“新的创获”“我国音乐图像学的丰碑”“图文并茂 精美绝伦”“中国音乐图像学的里程碑”[1]等为标题发表评论,高度评价这部著作的学术价值与社会影响。一部新著问世当年,便有众多学者、媒介不约而同纷纷著文予以评述,在音乐出版界实在难得一见。时隔20年,《中国音乐史图鉴》[修订版][2](以下简称《图鉴》[修订版])以更为丰富的图像和更加精美的装帧呈现于读者面前,其新的学术特色何在,将会引起何等样社会反响?笔者略叙读后心得。

“音乐图像学”是音乐学的一个分支学科,以出土文物和传世文物中有关音乐方面的图像为主体研究音乐历史,内容广泛涉及音乐考古材料、历代器皿、绘画、壁画、雕刻、陶俑、拓片、古谱、古籍插图中有关音乐舞蹈图像纹饰,等等。因此,“音乐图像学”具有真实性、形象性、直观性、科学性等独有的,及至“文献学”与“曲谱学”难以取代的学科特征。尤其是图像学的科学性,任何图像内涵的年代考证,出土时间、地点或收藏传世品鉴定,器物的形制、尺寸,都有精确数据乃至研究论著成果,以一门独立学科之存在成为音乐史学的三大支柱之一,言之确凿,论之有据,主观空间幅度较小,历史真实令人信服。同时,“音乐图像学”并非一门一成不变、僵化的学科,随着音乐考古新材料与其他资料的更多发现以及摄影科技的现代化进展,客观上在推动着学科容量与研究质量的提升。诚然,作者主观上是否具有追随时代步伐前进的学术前沿意识,进一步推动学科建设之发展,乃是无可争议的先决条件。

《图鉴》[修订版]与初版相比较,其学术特色更为显著,面目一新,叹为观止。在

---

[1] 《中国音乐史图鉴》出版后,海内外报刊发表的书评、报道大致有:李纯一:《新的创获——〈中国音乐史图鉴〉读后》,载《音乐研究》,1989年第4期;韩国鐄:《中国音乐图像学的里程碑——〈中国音乐史图鉴〉问世》,载台湾《联合报》,1989年6月1日;梁茂春:《我国音乐图像学的丰碑——介绍〈中国音乐史图鉴〉》,载(香港《交响技术》,1989年第5期);刘再生:《图文并茂 精美绝伦——〈中国音乐史图鉴〉读后感》,载《中国音乐报》,1989年6月23日;王维真:《〈中国音乐史图鉴〉出炉了——新兴之学“图像音乐学”的论理实践》,载台湾《联合报》,1989年7月10日;李兆士:《中国音乐史图鉴》,载《读书》,1989年第4期等。

[2] 刘东升(执笔)、袁荃猷编撰:《中国音乐史图鉴》[修订版],人民音乐出版社,2008(第2版)。

学术领域中，超越自我是最难实现的目标，这本著作的价值恰恰就在于超越了自我。尤其是起点已公认具有较高水平的著作，自我超越更为困难，恰如飞人在百米跑道上超越生命极限一样。因此，由表及里地对比两个版本之差异，或许有益于这一认知。

二

《图鉴》初版为大八开本，两枚半重叠的古代甬钟几乎占据了封面之全部，具有一种凝重古朴特色；修订版则为A4开本，红色底页封面由敦煌石窟中唐代“天宫乐伎”与“飞天乐伎”为画面构成，有着唐代歌舞伎乐鼎盛时期佛教音乐庄重而飘逸的美感。扉页则增加了拍板伎、琵琶伎、瑟伎、箜篌伎站立在25弦瑟上演奏的场面，右边中部以三枚小甬钟点缀，双面开本，仿佛这些乐伎在音乐历史长河中乘舟缓缓而行，极其富于艺术想象力。内页为我国著名文史专家、时年93岁的王世襄先生题签“音乐瑰宝”的珍贵墨迹。凡事开头最为难。《图鉴》[修订版]却以焕然一新之封面、扉页、内页给人以一鸣惊人、大饱眼福的感受。这样的精心设计构思，所谓“未成曲调先有情”，令人迫不及待地期待着“大珠小珠落玉盘”境界之来临。

逐页展开翻读，丰富精美的图像便一一呈现眼前。《图鉴》[修订版]为A4开本，较初版本为小，空间量却反而扩展，有着一种“小中见大”的现代气息与美感。初版收录图片497幅，现增至726幅，对原有图片也作了大量更新。“音乐图像学”与“音乐考古学”均为音乐史学下属并列学科。两者之间，“音乐考古学”研究对象主要为出土有关音乐文物，这些遍布全国各省市、地区的考古成果往往有着重大发现，对于改写音乐历史起到前所未知的填补空白作用。如“贾湖骨笛”“曾侯乙编钟”“新疆且末县箜篌”“秦乐府钟”等，都是我国20世纪重大考古发现，经研究证实后，成为音乐历史不可分割的一个组成部分。“音乐图像学”收录范围则更为广阔，凡是在历史上存在过的一切有关音乐图像，皆为搜集、整理、研究之对象。因此，两个学科之间，有着一种交叉渗透、表里互补关系，音乐考古学求其广度与深度，主其内；音乐图像学择其典型与精华，表其外，与文物考古研究所和博物馆之间机构分工的不同性质类似。《图鉴》[修订版]中图像，既吸收了音乐考古的最新成果，如《中国音乐文物大系》[3]中《北京卷》《甘肃卷》《陕西·天津卷》《新疆卷》《山西卷》

---

[3] 《中国音乐文物大系》由黄翔鹏、王子初先后担任总主编，依次出版《湖北卷》、《北京卷》、《陕西·天津卷》、《江苏·上海卷》、《四川卷》、《河南卷》、《山西卷》、《山东卷》10卷，大象出版社，1996—2001年出版。此后，2006年10月出版《湖南卷》；2007年3月出版《内蒙古卷》。目前共出版12卷。

《河南卷》等卷图片共118幅，又采纳了并不完全属于音乐考古主体为对象的音乐图像。所以，音乐图像学以其特有的学科性质，为诠释中国音乐历史的发展提供了珍贵的形象资料。同时，“图鉴”者，图之鉴赏也。它与音乐考古之图像以清晰为主力求精美的要求不同，而是将图像精益求精置于首要目标，具有音乐文物鉴赏之性质，需要有更高的视觉美感画面要求。《图鉴》[修订版]用铜版纸印刷之图片，以彩色为基调，或黑白、或烫金、或白描、或摹本，几乎幅幅形象逼真，光彩四溢，令人望而生艳，欣羡不已。笔者在济南曾多次观看“洛庄汉墓乐器群”，并对编钟、编磬进行了测音，此次看到图片中的乐器，其光彩感较之实器有过之而无不及。所以，《图鉴》[修订版]在音乐文物本身与图片美感方面有着一种双重性的震撼力，将音乐图像学的学科特色推向了一个极致境界。

《图鉴》[修订版]是一部以图片为主体诠释中国音乐历史发展的学术性著作。因此，图片的拍摄与遴选能否环环相扣地反映古代音乐的历史面貌，是衡量这一著作成败或质量高下的标准。本书总体结构与初版相同，分为（一）远古至战国，（二）秦汉至南北朝，（三）隋唐五代，（四）宋元，（五）明清，这样五个大的历史阶段。各个阶段下设的标题与初版亦基本一致，唯明清部分由初版时7个标题内容增加了“宫廷音乐”一节，扩充为8个小节。如果仔细察看，就会发现无论图片的数量与质量均有明显提升，尤其是新图片材料的采用，使得音乐图像学的意义与价值更为突出。如第一部分中“乐舞”一节，原有图像19幅，现增至28幅。除“大通上孙家寨舞蹈纹彩陶盆”外，将“西宁宗日舞蹈纹彩陶盆”“酒泉干骨崖舞蹈纹彩陶罐”“武威磨嘴子舞蹈纹彩陶盆”等（第2—4页）悉数收录，使人对远古乐舞的舞姿、服饰、动作、发型、装饰之丰富多姿有了更为多样化的认知。特别新收录的“山东章丘女郎山战国墓乐舞俑”（第10—12页）其场面之宏伟壮观，26位歌者、舞者、奏乐者各具姿态，尚有祥鸟、奇兽8只，分列两旁，画面下端还突出了“击磬俑”和“弹琴俑”特写镜头，形象地反映了“齐讴女乐”的歌舞新乐，可以与文献记载互为印证。这组陶俑，较之济南无影山出土的汉代杂技陶俑，不仅色彩斑斓，年代更早，造型也更生动。笔者虽在山东工作，也是第一次见到2 000年前齐国歌舞风貌的陶俑群体，令人大开眼界。“甘肃礼县池村歌唱陶俑”（第9页）为春秋时代遗物，歌者高鼻深目，头戴冠冕，双手合腹，张口讴歌，那副自信得意神态，栩栩如真。这些新增加的图片，极大拓展了人们对这一时期乐舞形态乃至向歌舞伎乐“新乐”形态转型的认识。书中音乐文物图片多有二维或三维尺寸数据，其中有的数据乃作者亲测或托人从博物馆藏品中测知，将音乐图像学科学特色体现得非常鲜明。

第二部分“秦汉至南北朝”初版中“乐舞百戏”以汉画像石为主体，黑白色调较浓，稍有一定模糊感与单调感。修订版则以河北“磁县东魏墓乐舞俑”，河南“荥阳陶仓楼乐舞图”“洛阳盘鼓舞俑”“洛阳七里河汉墓盘鼓舞俑”，广州“东汉舞俑”，“咸

阳平陵十六国乐俑”（第 41—47 页）等彩色图片使色彩基调风格为之一变。这些舞俑、乐俑神态各异，或长袖舒卷，或跨步如飞，或乐器组合令人遐想音乐之仿佛，画面具有极强感染力。原有汉画像石部分，或采用“摹本”形式白描，观之清晰且不失真，形成多种色调对比变化效果。其中，一对“汉歌唱俑”（第 49 页）尤为令人神往。一女俑双手置于口边，犹如对远处的恋人歌唱；一男俑则左手附耳闭目倾听，作陶醉状，使人想起云南民歌《小河淌水》中阿哥、阿妹隔山对唱的动人情景。采自收藏于印度德里中亚博物馆收藏的新疆吐鲁番阿斯塔那十六国墓出土的“乐舞纸画”（第 52 页）更是难得一见之珍品。上下两层中均有一女子翩翩起舞，或端酒敬献，或两臂平直，舞姿颇似今新疆维吾尔族的舞蹈姿态，右方小框中图案则意喻为“沙漠中的绿洲”。云南晋宁石寨山古墓群中的乐舞图像（第 54—55 页）经过全新的色彩处理与版面安排，更为赏心悦目，巧夺天工。“马王堆一号汉墓击筑图”（第 76 页）初版为小幅黑白图片，现增扩为大幅彩照，风卷云舒，拟人怪兽左手持筑，右手持细棒敲击，乘舟遨游于宇宙之间，富有古代“外星人”之想象力；同时，突出了“筑”这件乐器在音乐史上不容忽视的重要地位。章丘“洛庄汉墓乐器群”（第 60—65 页）已如前述。本章其他图片如“鼓吹”“竽瑟之乐及其他”“北朝石窟伎乐”等恕不一一详述，其中麦积山石窟与云冈石窟中浮雕图片，将“伎乐天”“伎乐人”的歌舞奏乐活动带进了一个天上人间无处不在之境界。人们印象中，西方宗教对于音乐文明发展起到极大促进作用，殊不知东方的佛教音乐也曾将中国歌舞音乐引入一个极其繁盛的时代，两者在历史上持久与短暂之区分，不过是统治者对宗教文化价值之认识与采取措施不同而已。总之，《图鉴》[修订版]几乎每个页面都有该突出之主体画面，使人一目了然，心旷神怡；略小的图片又清晰可辨，让人注目细察、回味再三。此种图片鉴赏设计处理的思路与安排，可谓用心良苦。

第三部分“隋唐五代”既是我国各民族歌舞音乐交流融合的时期，也是中国音乐历史上歌舞伎乐最为豪华、最具气派的时代。《图鉴》[修订版]则以大量篇幅展示了这一时期歌舞音乐的辉煌。画面多以隋、唐、五代贵族墓出土之壁画、骑马乐俑、棺刻石雕、唐三彩乐俑和被誉为世界上现存最辉煌的佛教艺术宝库之一敦煌莫高窟包罗万象的歌舞场面、乐队壁画以及绘画（如五代顾闳中绘《韩熙载夜宴图》、南唐周文矩绘《合乐图》等，第 126—131 页）。传世名作中经典性的器乐演奏与著名舞蹈展现了我国歌舞伎乐达于巅峰状态时代风貌。石窟壁画之梦幻仙境，三彩乐俑之绚丽色调，石刻乐俑之立体质感，绘画作品之细腻工笔，日本奈良正仓院保存的唐代“金银平纹琴”“彩绘紫檀琵琶”“螺钿紫檀五弦琵琶”“螺钿紫檀阮”（第 146—149 页）等国内早已失传、价值连城的乐器珍品等，都使本章中每幅图片大放异彩，洋洋大观；细而察之，则每种乐器的演奏特色、每个舞蹈的动作表情，仕女服饰的飘逸洒脱，观赏歌舞者专注的神态以及标志中日文化交流鼎盛阶段的音乐遗

风，都汇集成一股音乐文化高度发展的时代特有面貌。以图片之精美诠释音乐历史长河中的波澜壮阔，美哉！无与伦比矣。

第四部分“宋元”按照一般说法是我国音乐文化进入以戏曲音乐为代表的俗乐时代。实际上，文人音乐在这一时期有着十分突出的地位。无论“宋词”“元曲”，都是中国历史上代表着一个时代的艺术，其中也包括音乐风格、成分的演变与发展。宋元时期的绘画名家辈出，作品中保留了许多有关音乐方面的内容。所有这些，《图鉴》[修订版]又充分展示了这样的特色。笔者作了一个粗略统计，在本章收录116幅图片中，文人绘画占有16幅（包括细部）之多，其余为建筑壁画、墓葬壁画、石刻、画像石、石雕、砖雕、古籍刻本、瓷俑、石碑碑文、木雕、乐器等画面。在宋元名画中，如[宋] 张择端《清明上河图》（第151页）、苏汉臣《杂技孩儿》扇面（第153页）、无名氏《大傩图》（第154页）、马远《踏歌图》（第159页）、无名氏《歌乐图》（第160页）、绢画《南宋杂剧人物画》（第169页）、《番王按乐图》（第180页）、《迈园老人图》弹三弦（第183页）、赵佶《听琴图》（第193页）；[元] 王振鹏《伯牙鼓琴图》（第194页）、赵孟頫《松荫会琴图》（第195页）等，都说明宋元画家在画作中关注杂剧、民间音乐与文人音乐的时代特色。其中宋徽宗赵佶本人即为画家、书法家兼音乐家，嗜琴如命，曾专设“万琴堂”，搜集南北名琴绝品。这些画作，所占比重虽不算大，但在书页中却有着显要位置，让人一睹宋元名画及其音乐内涵之风采。许多画作是初版本中所未见的。中国国家博物馆藏《宋姜夔画像石拓本》也是在《图鉴》中第一次展现（第163页），手摇羽扇，笑容可掬，与《白石道人歌曲》中配有宋代俗字谱的“扬州慢”、“杏花天影”等排在一起，令人如见其形，可闻其声。加上《事林广记》中的“唱赚图”“唱赚谱”，“广元南宋墓唱赚石刻”等民间俗乐图片，广泛地反映了宋元时期社会音乐生活的多个侧面。这些画面与“隋唐五代”相比，极其鲜明地展示了中国音乐形态发生的重大转折与变化。

第五部分“明清”是《图鉴》[修订版]增幅容量最大的部分，由初版的45页增加至133页。图片也由初版时119幅扩充到250幅。除去新增“宫廷音乐”66幅之外，其余部分增加图片184幅之多。因此，这一章更能够从广阔社会背景中展现民间音乐五大类乐种各个方面的状况，同时，补充了以前所忽略的“宫廷音乐”内容。“谱式”“朱载堉《乐律全书》”和“中外音乐文化交流”三节则未有更改。从上述图片数字统计中，人们更可以了解著者修订思路之更新。明清时期是我国民间音乐向各个民族、地区广泛传播、渗透阶段，有大量歌词、谱式、图像之遗存，且可与保存的传统音乐相印证。在“民歌、小曲与说唱”一节中，原有清任熊《盲歌图》（第201页）由黑白小幅图片改为几占满页的彩色图片，视觉效果有了极大改观；次页又加一整页清金廷标《盲人说唱图》，两幅清人绘画作品将“盲人说唱”的时代现象表露无遗，甚至使人联想到近代盲艺人华彦钧（阿炳）的音乐生涯。同时，大量使用明清画家

之画作图像（包括刻本插图）成为本章的一个重要亮点。笔者粗略统计，有百余幅之多。如明代《南都繁会图卷》中的民间文艺活动，《斗牛图》中的苗族乐舞，《宪宗元宵行乐图卷》《南中繁会图》《入跸图》中的骑马鼓吹乐队，《圣母起居图》中的乐队，张路《听琴图》，清《康熙南巡图》中的秦淮河景色、画舫乐队、打花鼓、演戏场面、仪仗乐队，丁观鹏绘《太平春市图》中的太平鼓、肩担戏，《高山族风俗图》中的乐舞，《紫光阁赐宴图》中的蒙古乐队，《傣族击鼓采花》《纳西族东巴乐舞》《畲族祖图》中的乐队，《弘历元宵行乐图轴》《弘历薰风琴韵图》郎世宁《弘历观画图》《崇庆皇太后万寿庆典图》中的演戏场面，《元宵同乐图轴》《万寿山过会图》《过皇会图》《盛事滋生图》《北京茶园演戏图》《岁晚宴乐图》《万寿点景图》中的鼓吹乐，《清宫戏曲图册》（第 210—299）等。这些光彩四溢之画作，既有高度艺术鉴赏价值，又生动地反映了明清时期宫廷音乐的壮丽场面、汉族民间音乐和少数民族音乐丰富多彩的形式与内容，将历代绘画作品中有关音乐活动作为“音乐图像学”有机组成部分，成为《图鉴》[修订版]一个极为显著之特色。明清文人关注社会音乐生活，以往只是在搜集民歌（如明代冯梦龙编《挂枝儿》《山歌》；清李调元辑《粤风》、华文彬编《借云馆小唱》等）和戏曲理论研究（如明徐渭著《南词叙录》、李开元《词谑》、王骥德《曲律》、清徐大椿《乐府传声》、姚燮《今乐考证》等）方面引起学界重视，本书则从绘画角度使人们进一步了解其中竟然保存着如此众多的音乐史料，极大地扩展了“音乐图像学”范畴，使得音乐史学的史料来源更为多元化。其他，如明清时期各类乐器图像之齐全与直观，除各类乐器实物图像外，画作中如明仇英《人物故事图》中的弹箜篌（第 281 页）、《麟堂秋宴图》中的二胡演奏（第 265 页）、清《鸿雪因缘图记》中的扬琴演奏（第 262 页）、刘彦冲《听阮图》、任熏《瑶池霓裳图》中弹阮（第 279 页）等尤具价值。此外，民间年画中唱曲形象之质朴，各种谱式的典型图面，均将这一时期的音乐全貌展示得淋漓尽致、美不胜收。

《图鉴》文字不仅需要简明扼要地诠释图像，还作为一条主线贯穿说明我国音乐历史之变异与发展，实际上是一部浓缩了的中国音乐史。初版文字为 8 万字左右；修订版则扩充至 15 万字。较之以四五十万字的以文字为主体的音乐史著作，更易为一般群众所接受，展现了“音乐图像学”之魅力。同时，作者在文字部分充分体现了对古代音乐史发展特点的深刻理解和个人的学术见解。对于未有定论的一些问题，采取较为慎重态度。如曾侯乙墓出土“五弦琴”，有的学者名之为“均钟”（正律器），本书中则在如实详尽描述该器的形制、尺寸、岳山、弦距之后，认为“如何奏法尚无法推断”，因而暂名“五弦器”。这样的科学态度是值得提倡的，既摆出不同观点，又不作最终定论（第 35 页）。又如“筑”是我国先秦已有之乐器，文献中以“击筑”命之，故长期以来被认为是一种击弦乐器，作者则吸收了史学界最新研究成果，书中明确肯定“筑应为古老的拉弦乐器”（第 77 页）。再如，箜篌在古代乐器史

中有多种形制，或竖箜篌或卧箜篌或凤首箜篌等，其中，凤首箜篌在隋唐时期最为盛行，在敦煌石窟、榆林石窟、柏孜克里克石窟壁画中有大量绘图遗存（第89—92页），有的则形似而实非，究竟是历史上确实存在过的乐器，还是画工的一种虚拟乐器，需要学者进行辨析考证。笔者曾在福建一寺庙亲见现代画工所绘“四大天王”中有一弹“吉他”之图像，令人啼笑皆非。本书则将类似凤首箜篌而只有一弦之乐器与凤首箜篌相区分，姑且命之为“弯琴”（第90页），体现了音乐史研究中的慎重与严谨。此外，明清时期“宫廷音乐”的图片与文字（第282—320页）又为本书一个突出亮点。以往音乐史著作，有的为强调民间音乐价值而不恰当地贬低宫廷音乐地位，《图鉴》[修订版]则以大量绘画、乐俑、乐器实物图片和文字介绍了这一时期宫廷音乐中鼓吹乐队、仪仗乐队、中和韶乐、蒙古乐队、庆贺礼乐以及各色乐器的宏伟景观，不因有些乐器有乖音律而加以全盘否定，在某种意义上起到了填补空白作用，使人对我国封建社会末期宫廷音乐有了一种新的认知。凡此种种，皆使本书展示中国古代音乐历史产生了积极的学术影响。因此，在高度享受图像美感之同时，对照文字边看边读，趣味盎然，有着普及中国古代音乐文化的重大社会效益。对于国际读者而言，将产生一种迫切了解中国古老文化的求知欲。《图鉴》[修订版]问世后，德国朔特音乐出版有限责任公司已与人民音乐出版社签约将出版英文版；韩国民俗出版社也将出版韩文版；台湾有关出版社正在签约出版繁体字版事宜。因此，本书刚一面世，便引起了国际出版行业和海峡两岸音乐界广泛关注。这些事实证明，这是一部将产生“连锁反应”的音乐文化著作，它集中体现了中国音乐图像学的最新成果，能够将艺术性、学术性、鉴赏性、珍藏性融于一体。这样的著作在音乐出版界尚不多见。孔子曰：“登东山而小鲁，登泰山而小天下。”《图鉴》初版本和修订版之差异，或许就在“东山”和“泰山”的不同高度之间吧。

中国音乐图像学是音乐学中一门新兴学科，它需要音乐史学、音乐文献学、音乐考古学、文物鉴定、摄影技术、电脑制作以及文化修养等多种学科知识与技能的交叉掌握。这一学科，目前在理论研究与人才培养方面依然是一个薄弱环节，未能引起音乐学界足够重视。本书中也存在着一些问题与缺陷。与初版相比较，不少地方虽已有了重大改进，如李纯一先生在《新的收获》一文中提出“书末附主要参考文献”的建议以及对一些疏失的补正，多在修订版中解决。韩国镛教授在《中国音乐图像学的里程碑》一文中说“最大的遗憾，是该书没有提供所选诸图的背景资料（尺寸、出处、藏处）和参考文献（重要研究论文）。可能编者原意是将此书作为一种通俗图册来处理。但是以音乐研究所在世界之盛名及这些资料对学界之价值，这一疏忽令人难解”的重要意见以及提出“该书很明显地有一个失落的环节，即宋代以降许多含有音乐主题的文人画……上述文人画作反映的古代士人生活（或意境）的意义是不容忽视的”，这些重要建议在修订版更有明显采纳。但是，还是存在着

一些尚需精益求精之处。如夏商周年代问题，“夏商周断代工程”已明确将夏朝推定在公元前 2070—前 1600 年；商朝为公元前 1600—前 1046 年；西周为公元前 1046—前 771 年。本书未能吸纳历史学界最新成果，依然沿用旧说：夏代（约公元前 20 世纪—前 17 世纪）、商代（约公元前 17 世纪—约前 11 世纪）、西周（约公元前 11 世纪—前 770 年），似乎偏于保守或有见地之不同。在本书第一部分“乐器”中，未能收入偃师二里头出土的夏代铜铃，这一铜制乐器年代最早，标志着我国历史上青铜乐器时代之滥觞，似稍有遗憾；在明清部分选用的画作中，有宋人所绘《婴戏图》和元代刘贯道《消夏图》，前者说明傀儡戏的流传；后者有乐器“阮”的置放，两幅绘画均极精美，但以前朝证据论后朝，两者尽管存在着源流关系，却不完全妥当。此外。阴法鲁先生为《图鉴》初版所作之《序言》高屋建瓴，言简意赅，但时隔 20 年，修订版与初版相比较已经有了某种“质变”性质，或应有新的序文，或新增“修订版前言”，因为“序言”对于概括新著内容或评述其价值，有一定导向作用。书为新著，“序”为旧序，两者不甚协调。这些，或许是笔者所见本书存在之不足。

三

中国艺术研究院音乐研究所是我国“音乐图像学”重要基地，我国最早的音乐图像集《中国音乐史参考图片》第一至第十辑即由中国音乐研究所于 1954—1964 年陆续出版；1987 年又出版“中国古代音乐史幻灯片”集；1988 年出版《中国音乐史图鉴》初版；1996 年起，《中国音乐文物大系》开始陆续出版，至今各省市、自治区已出版 12 卷；直至《图鉴》〔修订版〕问世，走过了 40 余年历程，成为中国音乐图像学建设与发展的一个缩影。《图鉴》初版图片摄影为张振华、董建国；修订版图像主要摄影者有张振华、董建国、胡锤、孙克让、郝勤建、祁小山、梁子明、来启斌、冯林、张双北。因此，中国音乐图像学所取得的成果和中国音乐研究所历任领导长期以来重视这一学科建设，该所积累大量馆藏音乐文物珍品、图片以及全所集体性努力是分不开的。

刘东升（1940—　）为中国艺术研究院音乐研究所研究员，也是中国音乐图像学的重要开拓者之一。著有《中国乐器图志》、《中国古乐器》、《中国音乐史略》（合）、《中国古代歌曲》（合），主编《中国乐器图鉴》等著作。笔者有幸得到作者所赠编著《中国古乐器》〔4〕一书。这是属于号称《掌上珍系列丛书》之一，开本略大于“连环画”册，硬面精装，便于随身携带，内有历代乐器图片 294 幅，选用乐器图像均

---

〔4〕 刘东升编著：《中国古乐器》，湖北美术出版社，2003。

为精品与标准器，印刷亦颇精美，反映了21世纪中国音乐图像学新面貌。因此，《中国古乐器》为本书乐器部分资料已经做了前期性铺垫工作。刘东升于2005年开始对《图鉴》进行修订，其时，重要合作者袁荃猷（1920—2004）女士和张振华（1920—1998）先生已经谢世，他们都属于中国音乐图像学前辈学者之列。在这种情况下，《图鉴》[修订版]图片搜集、选用设计与文字修改的重任便落在他一人身上（董建国则为《图鉴》初版与修订版图像摄影的核心人物之一），能够做出这样的业绩实非易事。笔者深知，“音乐图像学”中每一幅图片均来之不易。刘东升先生在音乐图像学事业上勤勤恳恳的精神和为人谦虚朴实之作风，学界有着良好口碑。笔者在拜读《图鉴》[修订版]后写此拙文，也可算是一种“学术缘分”吧。

《中国音乐史图鉴》[修订版]已出版或即将出版汉简体字与繁体字、英文、韩文等多种版本，或将有更多种国际性文字出版前景，为超越国界展示中国音乐历史文化做了一件值得音乐学界和音乐出版界引以为豪的工作。同时，《图鉴》[修订版]为目前所见音乐图像学之极品佳作，对于中国音乐图像学学科的建设与发展，具有前沿性的地位与价值。笔者这样的评价，或许能够得到学界的赞同与认可。

（原载《中国音乐学》2008年第4期）

“向西方乞灵”和“向自然界乞灵”是一对并列观念

——解读青主的音乐美学思想

“向西方乞灵”是青主音乐美学思想之核心话语，也是在音乐界最具争议和备受批判的话语。因此，解读这一语境的内涵与实质，是我们正确评价青主的音乐美学思想及其在近代音乐史上历史地位的重要前提。

青主有两部音乐美学著作：《乐话》[1]和《音乐通论》[2]。在《乐话》中，青主诠释了“音乐是上界的语言”的观点，但主要是引述奥地利表现主义理论家赫尔曼·巴尔(Hermann Bahr)著《表现派的艺术思索》一书中话语，在《音乐通论》中进一步阐述“音乐是上界的语言”含义。这里所说的“上界”乃是人类精神世界、感情世界的代名词。书中把人的精神世界称为“内界”，把自然界称为“外界”。“上界的语言”则属于“内界”的精神领域。青主借用西方表现主义理论，其本意是为了提倡“高尚的艺术”，在特定时代条件下，具有一种被称为“为艺术而艺术”的倾向。

在《音乐通论》中，青主提出“向西方乞灵”的主张。他说：“你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵。”这一立场是依据书中第一部分“什么是音乐”提出来的。青主首先指出：“音乐是一种独立的艺术”，“音乐并不是礼的附庸”，“乐是礼的附庸，祇是在中国音乐史上面是有研究的价值，在音乐艺术上面是没有研究的价值”“要把‘音乐是道的一种工具’之说打破，然后音乐的独立生命才有着落”，“我们亦可以把音乐当作是灵界的一种世界性语言。”在这样的前提条件下。青主提出“向西方乞灵”的主张。因此，“向西方乞灵”的概念是青主对“音乐是上界的语言”这一

---

[1] 青主：《乐话》，载王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》(文献卷，1900—1949)，现代出版社，2000，第221—280页。

[2] 青主：《音乐通论》，商务印书馆，1933。

认识的延伸与发展，是对中国儒家音乐美学思想的叛逆与反悖，是对中国旧乐现状的不满与憎恶。正是基于这样一种中西音乐比较观，青主把中国旧乐叫做"向自然界乞灵"的音乐。他在《乐话》中就说："据我看来，中国的音乐是没有把他改善的可能，非把他根本改造，实在是没有希望。……中国的音乐，即是这样一种向自然界的音声乞灵的音乐。"〔3〕青主对中国音乐的偏激态度实际上反映了他的绝对化音乐理念以及对中国传统音乐认识之偏颇。他的内心深处，始终认为"音乐是超越一切的。我们所谓好的音乐，就是尽真、尽善、尽美的神圣的音乐"。所有这些，构成青主音乐美学思想核心话语即"向西方乞灵"。应当澄清，"向西方乞灵"并不带有任何政治色彩，也不包含所谓"文化殖民"内涵。这句话和青主所说"向自然界乞灵"是同一语境中的两个并列概念。他认为，中国音乐是"向自然界乞灵"的一种"服务的艺术"，而他所向往的是属于"向西方乞灵"的一种"自由的艺术"。因此，这样的结论充其量不过是"五四"前后无数爱国志士在向西方寻求真理过程中，在对中国传统文化与西方文化之间择从去向失却平衡的一种时代性现象。同时，青主并非是一个完全否定中国音乐的民族虚无主义者。在论及民歌时他说："音乐，尤其是某一处的民歌，是绝无虚伪的，你可以从某一处的民歌，瞰进某一处居民的灵魂里面去……我们中国自然也有我们中国的民歌，只可惜到现在还未曾有人把它正式搜集起来，做一个有系统的审查。"〔4〕

青主的幸运，在于他不只是一个纯粹音乐理论家，同时，他还是一位作曲家。兼有这种双重身份的音乐家，他的音乐创作实践往往就是音乐美学观念的最好诠释。青主为我国古代诗词谱写的艺术歌曲，属于近代具有典范性意义之佳作。他为《念奴娇·赤壁怀古》谱曲，这首名为《大江东去》的作品，成为我国近代古诗词艺术歌曲的开山之作，具有豪放豁达的音乐境界。1930 年为宋代词人李之仪《卜算子》谱曲的《我住长江头》，则是借词意寄托对北伐战争中牺牲的老战友怀念之情，感情真挚深沉，极具古典韵味，给人以梦牵魂绕的听觉美感。无论如何，青主音乐作品是他音乐美学理论的"外化"形式。他从音乐美学理论和音乐创作实践两方面向人们展示了一个完整、和谐的自我形象，同时开辟了近代歌曲创作多元化的艺术道路。

重新解读青主音乐美学思想的核心话语"向西方乞灵"的同时，也有必要进行历史反思。有些人曾经不恰当地把这样的学术语境引向政治化的批判领域，断章取义，肆意歪曲，甚至无限上纲。在"左"倾思想占统治地位的年代里，青主始终是一位被"打入另册"的"另类音乐家"。他提出的"向西方乞灵"音乐主张，还祸及持

---

〔3〕 同注〔1〕，第 244 页。

〔4〕 青主：《论民歌》，载《乐艺》第 1 卷第 3 号，1930 年 10 月。

类似观点的音乐美学家。实际上，这样的观念不过是青主音乐美学与音乐创作实践中追求“真、善、美”的一种理念。温家宝总理对文艺工作者曾提出这样的要求：“追求和弘扬真善美。要提倡讲真话，反映真实的社会情况，鼓励人们去追求真理……对真善美的追求是人类的共同价值观，是人类长期进化和社会不断进步的综合产物。”[5]因此，在中国社会改革开放更为深入发展的今天，应该是恢复青主音乐美学思想的本来面目、全面评价青主在近代音乐史上曾经产生过历史作用及其所具有的历史地位的时候了。

（原载中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会编《惠州“廖氏两兄弟”青主、廖辅叔纪念特刊》2008年11月5日出版）

---

[5] 《温家宝总理在中国文联中国作协全国代表大会上作经济形势报告》，载《人民日报》，2006年11月14日第1版。

一部重新审视中国近代音乐史的重要史学文献

——廖辅叔文集《乐苑谈往》的史学特色与现实意义

一

中国现代音乐史学是我国最为年轻的人文学科之一。如果说，20世纪中国古代音乐史学从叶伯和于1922年10月出版《中国音乐史》（上卷）作为这一学科诞生之启端，直至王光祈著《中国音乐史》（1934）、杨荫浏著《中国音乐史纲》（1944）与《中国古代音乐史稿》（1981）写作与出版标志着古代音乐史学进入了一个初步成熟阶段。那么，现代音乐史学雏形之产生比古代音乐史学要晚将近半个世纪时间。正如陈聆群所说："1958年开始了较有规模的中国近现代音乐史研究工作。在上海音乐学院和中国音乐研究所，分别成立了两个史稿编写组，经过收集汇编史料、采访前辈音乐家、拟订写作提纲、广泛征求意见和全力奋战赶写等步骤，于中华人民共和国成立十周年的1959年10月前后，完成了《中国现代音乐史》（上海音乐学院编写组）和《中国近现代音乐史纲要》（中国音乐研究所编写组）两部史稿，同时编辑油印了包含1840—1949年间主要音乐史料的10册300余万字的《中国现代音乐史参考资料》。虽然它们都还是未定稿，但终究是以这样的有形成果，宣告了中国近现代音乐史研究作为中国音乐史学的一个独立门类的新学科已经诞生。"[1]现代音乐史学的研究对象是中国近代音乐（1840—1949）、现代音乐（1949—1978）

---

[1] 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在20世纪》，载《音乐艺术》，1999年第3期，第29页。

和当代音乐（1978—　）发生与发展的历史。〔2〕最为迫切和最早进行研究的领域无疑是近代音乐史。在这样的时代背景下，一方面，音乐史学工作者显示了高度的热忱与积极性，1959年中国音乐家协会、中国音乐研究所编印300余万字《中国近现代音乐史参考资料》〔3〕。音乐史料是全面深入地研究音乐历史的重要基础环节。这一批工程浩大、极为珍贵的史料搜集、采访、整理、刻板、油印、装订成册，为近现代音乐史研究奠定较好基础。因此，老一辈音乐学家集体乃是我国现代音乐史学开拓者，同时，也反映了他们默默无闻地为史料建设做出无私贡献的道德品质。另一方面，现代音乐史学初创时期正是中国一个个政治运动接连不断年代，学科分娩岁月是“人有多大胆，地有多高产”的“大跃进”时代，盲从主义、浮夸风盛行；其后，“文化大革命”接踵而来，“左”倾错误思想一度占有绝对统治地位。在这种政治环境下，多数学者丧失思想自由与独立意志，即便我国传统的“秉笔直书”史学精神也遭遇到挑战，惟命是从、人云亦云成为一种不良学风。但是，音乐史学总是要通过音乐史著作体现其研究成果。“从1958年11月起，由中央音乐学院音乐研究

---

〔2〕我国近、现、当代音乐的历史分期，以往将近代音乐定位于“旧民主主义革命阶段”（1840—1919），现代音乐定位于“新民主主义革命阶段”（1919—1949），两者合称“中国近现代音乐史”。目前音乐史学界大致取得共识，这两个阶段应属于“近代音乐”时期。“现、当代音乐”则以1978年12月18日至22日在北京举行的中国共产党第十一届三中全会为分界线。这是新中国成立以来党的历史上具有深远意义的重要会议，它从根本上冲破了长期“左”倾错误的严重束缚，端正了党的指导思想，重新确立了党的马克思主义的正确路线。它在拨乱反正，提出改革任务，推动农村改革方面起了伟大的历史作用。在音乐文化领域也标志着一个多元化结构时期的来临。

〔3〕中国音乐家协会、中国音乐研究所编印《中国近现代音乐史参考资料》，笔者现见不完全之12册如下：

1. 参考资料103号，第一编（1840—1919）1959.9.1；
2. 参考资料106号，第二编（1919—1927）第一辑，1959.9；
3. 参考资料111号，第二编（1919—1927）第二辑，1959.9.13；
4. 参考资料110号，第三辑，戏曲说唱音乐论文选辑，1959.8.14；
5. 参考资料115号，第三编（1927—1937）第三辑，1959.10.28；
6. 参考资料108号，第三编（1927—1937）第四辑，1959.9.13；
7. 参考资料96号，第四编（1937—1945）第一辑，论文选辑（上册），1959.4.11；
8. 参考资料96号之一，第四编（1937—1945）第一辑，论文选辑，（下册）；
9. 参考资料113号，第四编（1937—1945）第二辑，论文、音乐作品选辑，1959.9.4；
10. 参考资料105号，第二辑，1959.9.3；
11. 参考资料99号，第三编（1927—1937）第一辑“聂耳专辑”，1959.5.16；
12. 参考资料121号，第四编（1937—1945）第三辑“革命音乐家”，1959.9.13.；除上述12册外，笔者委托孔培培博士从中国艺术研究院图书馆查阅，又补入如下3册：
13. 内部资料（无资料号）第一辑“说明”1959.2.18；
14. 参考资料95号，第三编第二辑（1927—1937），1959.4.；
15. 参考资料118号，参考性音乐作品辑录，1959.10.16.。

所为主，调集了全国多所音乐、艺术院校的教师和研究人员共 17 人集体写作，在 1958 年底即完成《中国近现代音乐史提纲》（1840—1949）……后来编写出的几种中国近现代音乐史文本（包括教材），都是在这个‘提纲’的基础框架上写作的。”[4]汪毓和编著《中国近现代音乐史》（以下简称“汪著”），1964 年以“中央音乐学院试用教材”名义内部发行，1984 年由人民音乐出版社正式出版[5]，成为现代音乐史学第一部正式出版物，也是初创阶段一部代表性史学著作。尽管“汪著”正式出版于中国社会改革开放之后，且经多次修订，又有多种版本问世，依然难免烙上“先天不足，后天失调”时代印记。由此，引发出一场跨世纪“重写音乐史”的学术论辩。

“中国近现代音乐史学自建立之初，即受到严重的‘左’的思想的影响，被纳入到中国无产阶级政党的主流意识加以构筑，突出了中国共产党对音乐的领导作用和左翼音乐家的历史地位，淡化甚至忽略了其他音乐种类和音乐家的成就，使这门学科在一定程度上丧失了自身的独立性，成为依附于政治的带有强烈宣传色彩的工具。”[6]香港学者刘靖之 1986 年即对“汪著”提出批评：“……不仅不够客观、全面、公允地论述新音乐史，它还以狭窄的唯我独尊的观点来以片面代全面，以偏激代客观的方式来评论新音乐发展情况。”[7]由此，拉开“重写音乐史”论辩序幕。大陆学者参与讨论人数之众、文章之多、不同观点交锋之激烈，或谓空前未有。关于“重写音乐史”的争论，反映我国在新的历史时期学术领域的自主意识、民主空气以及学者对音乐史学的高度关注。但是，笔者以为，与其说“重写音乐史”，不如说目前我国正处于现代音乐史学转型时期更为准确。严格说来，历史著作无法“重写”，“重写音乐史”概念只是在呼唤新的历史著作产生层面上存在着合理性。从音乐史学史角度审视，史学发展必然会有阶段性。现代音乐史学由初创阶段发展至较为成熟阶段，是一个由量变到质变过程。

现代音乐史学的转型过程，其历史背景是 1978 年 12 月中国共产党召开的第十一届三中全会对“左”倾错误的批判与否定，中国社会开始进入了改革开放新时期。历史学具有人文学科和社会科学的交叉性，也是人类知识体系中对社会现实变化最富于敏感性的学术领域。在音乐史学界，当人们意识到以往历史著作中“左”的史学观同样需要批判与否定，“重写音乐史”呼声越来越高的时候，其本质已

---

[4] 周青青、郑祖襄、梁茂春、李应华、俞人豪、张前：《音乐学的历史与现状》，人民音乐出版社，2003，第 121 页。

[5] 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第二次修订版）“修订说明”，人民音乐出版社、华乐出版社，2002，第Ⅳ页。

[6] 段蕾：《关于“重写音乐史”的论辩》，载梁茂春主编《中国音乐论辩》，百花洲文艺出版社，2007，第 613 页。

[7] 刘靖之编：《中国新音乐史论集》（1920—1945），香港大学亚洲研究中心，1988，第102 页。

经是走向史学转型的必然过程。史学实践的检验，史学观念的更新，史学材料的激活，史学结构的调整，都显示出这一转型时期来临之不可避免性。同时，任何时代史学成果都是集体性努力的结果。目前，音乐史学界正以集体力量在促使着这一转型时期的过渡与完成。其中，萧友梅音乐教育促进会[8]和众多学者新的研究成果，对于扭转以往史学著作抬高聂耳、冼星海，贬低萧友梅、黄自，将一大批对近代音乐文化发展起到积极作用的音乐家处于被批判、被边缘化、被定性为“资产阶级音乐家”地位的历史格局起到了重要推进作用。史料学、史学观与方法论之质变标志着一个更为理性、更加开放、更趋成熟的史学转型时期之来临。在这一历史进程中，廖辅叔文集《乐苑谈往》[9]则是中国现代音乐史学转型过程中的开卷之作，筚路蓝缕，功不可没。

二

廖辅叔文集《乐苑谈往》出版于1996年，正值廖辅叔先生90虚岁高龄之年。共收入文章64篇。“本书所收文章，都是粉碎‘四人帮’之后写成的。经过拨乱反正，虽然获得第二次的解放，仍然心有余悸。所以拿起笔来，积习未忘，还是高其姿态，批判先行，以致对素所尊敬的良师益友诸多失敬。每一念及，惭惶无地。”（第1页）写作时代背景与心态在此语境中一览无余，既有“二次解放”之喜悦，又怀“卷土重来”之余悸。至于出版动机，作者自云：“那是由于一些热心朋友的怂恿。他们认为我那些关于近代音乐家的论述，多出自亲见亲闻，实为一代信史。那些历史上的人和事，也是一般很少涉及的，都值得好好收集，不能让它随便散失。我也就如齐白石生前说过的那样，老人善随人意。”（第1页）由廖先生女儿廖崇向“编纂全书，翻检核校”。这部文集正如书名所准确概括那样，“乐坛”者，音乐界也；“往事”者，

---

[8] “萧友梅音乐教育促进会”（以下简称“促进会”）于1997年2月7日在中央音乐学院宣告成立。5月21日，选举贺绿汀、吕骥为名誉会长；费孝通、周巍峙等7人为名誉顾问；赵沨为常务顾问；王次炤为会长，黄旭东为常务副会长，周海宏等8人为副会长。2004年4月5日—6日，“吴伯超百年诞辰学术活动”在中央音乐学院举行，“促进会”编印出版《吴伯超的音乐生涯》一书；2006年8月7日—9日，由“促进会”倡议，中央音乐学院等单位主办了“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会，在北京九华山庄举行；2007年5月20—21日，“程懋筠逝世50周年学术纪念活动”在中央音乐学院举行，“促进会”编印出版《程懋筠的音乐人生》一书；2007年10月，由“促进会”倡议，萧友梅纪念碑在西山公主坟村落成，10月24日，《萧友梅全集》第2卷（上海音乐学院出版社）、黄旭东、汪朴编著《萧友梅编年纪事稿》首发式与萧友梅纪念碑揭幕式先后在中央音乐学院、海淀区公主坟村隆重举行。

[9] 廖崇向编：《乐苑谈往》[廖辅叔文集]，华乐出版社，1996。

历史之事实也。廖辅叔和胞兄青主“聪明过人，过目不忘”一样，有着惊人记忆力。他长期在我国高等音乐学府从事文牍与教学工作，接触了许许多多音乐家，经历过无数次风风雨雨，“亲见亲闻”之历史人物、历史事件、历史细节，均为近代音乐中极为珍贵的史料与史实，因而这是一部具有中国近代音乐“信史”性质的回忆录著作。

廖辅叔（1907.9.24—2002.4.18）自1928年冬，随其兄青主在上海开办X书店，经营乐谱、音乐书籍出版事宜，即开始与音乐界人士接触与交往。自1930年2月在国立音专任图书馆工作，“一·二八”以后曾一度离开学校，[10]1934年9月14日聘为校长室文牍，至1937年6月因事辞职，[11]至广州、桂林、重庆等地工作。1946年初任国立音乐院幼年班（常州）教师。1949年起先后任中央音乐学院研究所翻译组组长、教授、博士生导师。因此，廖公的漫长人生，与中国近现代音乐“同舟共济”长达近70年之岁月，他的记忆库像中国音乐历史的一部“活字典”。在我国社会改革开放思潮激活下，使廖公对历史上诸多良师益友的怀念与回忆，在沉默半个世纪之后，记忆的闸门终于打开，一篇篇文章从廖公笔端流出，构成一道“莫道桑榆晚，为霞尚满天”的灿烂景象呈现于现代音乐史学领域。

我们不能忽略这样一个事实：1976年粉碎“四人帮”，1978年召开十一届三中全会，1979年廖公即在《人民音乐》等杂志发表《回忆萧友梅先生》和《忆黄自先生》两篇文章，时年72岁。廖公是一位为人谦和、处事低调的历史学家，究竟是什么心态与动力促使他有这样的勇气为当时尚处于批判地位的“学院派”两位代表人物“正名”？这样一种史学现象究竟是无意巧合，还是必然规律？我们不妨从《乐苑谈往》中探讨作者史学思维的总体脉络。《乐苑谈往》是一部回忆近代音乐家的文集，其中追述历史人物有30余人之多；叙述历史事件文章有10余篇，其中“人”和“事”往往交织于一体；书序5篇。廖公笔下音乐家，几乎都是以往历史著作中被贬低、被淡化、被批判的历史人物，而作者着力为之正名者，恰恰是批判最甚、争议最多的音乐家，如萧友梅、青主各有5篇；赵元任、王光祈各有4篇；蔡元培、黄自、陈田鹤各有2篇；其他如李叔同、周淑安、应尚能、贺绿汀、刘雪庵、吴伯超、朱英、李献敏、萧淑娴、杨荫浏等音乐家群体，均是对中国近代音乐文化发展做出重要贡献历史人物。同时，廖公为人正直、爱憎分明。这些回忆文章大部分发表于1980年代。这样一种史学格局，前所未见。因此，廖公敢为天下先的精神，其内在本质是作者对史学现状一种有针对性的认识与批判，也体现了史学转型意识之萌芽。如《中郎有

---

[10] 廖辅叔《惭愧的回忆》说：“‘一·二八’淞沪抗战时，国民党政府借口军费浩大，停发学校经费，学校只好裁员减薪。我在被裁之列，萧校长则不领薪水，用这笔款子分发给低薪的员工。在音专被裁出来以后，我到一所外国语学校教了一年多德文，译了一本童话和一本小说……都是萧先生介绍给商务印书馆出版的。”《乐苑谈往》，第387页。

[11] 常受宗主编：《上海音乐学院大事记·名人录》，1997年11月内部发行，第34、52页。

女慰泉台——吊吴伯超》一文发表于《中央音乐学院学报》1990年第4期，当时，吴伯超还是属于“另类”音乐家，内地举办“吴伯超百年诞辰学术活动”也只是到2004年方始举行，而廖文却早了14年时间。文章结语是：“1949年1月27日，吴伯超去台湾乘坐的太平轮行到舟山群岛附近，突然宣告沉没。呼救无门，人船同尽，痛哉！”（第140页）惋惜与悼念之情直露无遗。廖公之史识与史胆，由此可见一斑。此为《乐苑谈往》史学特色之一。

史料之真实性，即历史事实为研究历史之最基本原则。史料有真伪之辩，历史学科需要建立在客观、真实的“史实”基础之上。梁启超云：“史料为史之组织细胞，史料不具或不确，则无复史之可言。史料者何？过去人类思想行事所留之痕迹，有证据传留至今日者也。思想行事留痕者本已不多，所留之痕又未必有史料的价值。有价值而留痕者，其丧失之也又极易。因必有证据，然后史料之资格备。证据一失，则史料即随而湮沈。……故史学较其他种科学，其搜集资料与选择资料实最劳而最难。”[12]因之，第一手资料乃是最为难得又易湮沈之史料。廖公《乐苑谈往》所述其人其事之史实，正如他自己所说“是一般很少涉及的”，皆为当时史学界噤若寒蝉、无敢声张的关于近代音乐家“思想行事”，他人即便所知犹恐躲之不及，引火烧身。廖公曾长期与国立音专师生、外籍音乐家或朝夕相处，或密切往来，为人和蔼谦逊，工作兢兢业业，通晓英文德语，博闻强识、见多识广，他的“文牍”工作恰恰又是与人与事打交道的“枢纽”岗位，因此，廖公对国立音专之往事可谓了如指掌。因无语言障碍，与外籍音乐家常有沟通，文集中写梅帕器、查哈罗夫、齐尔品、戈尔施密特等外籍音乐家之专文，都保留了许多鲜为人知的珍贵史料。萧友梅任校长的国立音专，在我国近代音乐史上有着“半壁江山”之地位。但是，空说无凭，需要有大量“信史”为证。粉碎“四人帮”后，廖公自云：“现在我是真的自由了。经历过了大家奔走相告的‘第二次解放’，我仍然继续我的翻译工作，同时用不少时间写回忆录，不是写自己的回忆录，而是回忆我所认识的音乐界的师友，为后人提供一份可信的史料。”（第395页）开始了他“可信史料”的写作。在写作过程中，廖崇向说：“每当他老人家写作的时候，总是先把有关的卡片、笔记和有关书报收集到一起，经过一番的阅读，然后拟出提纲，一段一段的写下去。……有时还会停下笔，踱到书柜面前翻检他引用的文句，加以核对。他的记忆力之强，在亲友之间是传为美谈的，但是他不信赖自己的记忆，一有疑难，他就要查找原文。所以他文中引用的诗文都是实在可靠的。”（第408页）因此，治学之严谨与历史的真实，使得廖公文章具有时代信史的性质，此为《乐苑谈往》史学特色之二。

历史细节常常是历史真实之精髓。每读《史记》，为陈胜起义时“王侯将相宁有

---

[12] 梁启超：《中国历史研究法》“第四章　说史料”，上海古籍出版社，1998，第40页。

种乎”之豪言、项羽见秦始皇出游曰“彼可取而代也”之壮语而感慨万千。司马迁笔下的细节在历史上空久久回响，史学著作之魅力亦在于此。《乐苑谈往》历史细节比比皆是，给人留下至为深刻的印象。如写萧友梅之事：“当国民党政府欠发经费，学校连发薪水都有困难的时候，萧友梅就把学校积存的一点钱尽先发给教职工，不领自己那一份。所以萧友梅到死还是一个穷光蛋。”（第 80 页）写萧友梅临终前最后一句遗言是叮嘱前来探病的人“回学校去记住把钢琴课室朝外的门缝用硬纸条塞紧，以防吹进冷风，冻坏学生的手指”（第 23 页）。写周淑安“文革”中 75 岁时还被迫到冰冻半尺的井台上挑水，“1973 年赵元任先生在上海会见她的时候，看见她那副龙钟憔悴的样子，忍不住潸然泪下。”（第 81 页）写黄自“写得一手漂亮的毛笔字。他写的一张便条给你看了也是一种享受”（第 94 页）。“九一八”后，“由黄先生带路，领着他的四大弟子——贺绿汀、江定仙、陈田鹤、刘雪庵——和我，向浦东进发。我们捧着竹筒，挨户劝捐。”（第 95 页）凡此种种，使人如闻其声，如见其形，历史面目在历史细节中体现得更为具体、真实。此为《乐苑谈往》史学特色之三。

因此，廖辅叔文集以批判精神、时代信史与历史细节三项特色构成其独特史学价值，标志着中国现代音乐史学转型过程之初，一位古稀之年的历史学家无畏地迈出了不同凡响的一步。

三

历史属性是音乐史学中一个带有根本性质的问题。笔者曾在一次会议上提出，一部中国音乐史究竟是中华民族之音乐历史，还是一党一派的音乐历史？在古代音乐史学领域，毫无疑问属于前者；在现代音乐史学领域，由于意识形态分歧，史学观念较为复杂。长期以来，以聂耳、冼星海为代表的“救亡派”成为中国近代音乐史的主体与中心，其他音乐家的成就与业绩，或作为陪衬，或予以淡化，或加以批判，这一史学思维模式几乎成为一种定势。以往音乐史学著作，在不同程度上都很难摆脱这种历史阴影。应当指出，聂耳、冼星海的音乐创作在近代音乐史，尤其在 1930 年代抗日救亡运动时代背景下发挥了重要作用，否认或否定他们的历史作用不是历史唯物主义的观点与态度。同时，形成这样的史学现象与聂耳、冼星海自身业绩并无干系，而是我们的史学观念问题。一部中国近代音乐史，从 1840 年到 1949 年的 100 余年间，是中华民族具有爱国意识音乐家集体创造的音乐历史文化，将所谓“救亡派”和“学院派”分割并对立起来，既有着历史观念局限的成因，更由于宗派利益驱使的需要。这样一种长期扯不清楚的问题，无疑需要用历史事实来还以历史的本来面目。廖辅叔《乐苑谈往》的现实意义就在于以大量、确凿历史

事实告诉人们，一向被史学界贬为“学院派”的音乐家群体，他们具有什么样的爱国意识，他们在做着什么样的事情，他们有哪些欢乐与痛苦，他们对近代音乐的发展做出了什么样的贡献。将这样的历史事实公之于众，昭示于世，一则需要亲身之经历，二则需要史学的良知，廖公两者兼而备之。史学的高度不是历史现象之罗列，而是需要选择历史的典型人物与事件加以提炼。萧友梅和黄自是近代音乐界最具影响力的领袖式人物。钱仁康1958年即以《黄自的生活、思想与创作》和《黄自主要作品分析》两篇文章纪念黄自逝世20周年，正确评价黄自对我国近代音乐文化发展所起到的积极作用。但是，不久便在“拔白旗”运动中受到声势浩大的批判。在这场“拔白旗”运动中，“音乐界围绕着黄自评价的一些文章，将聂耳、星海等革命音乐家的作品称为‘社会主义现实主义的音乐’，而将以萧友梅、黄自为代表的所谓‘学院派’音乐家列入‘资产阶级音乐家’之列，对他们的艺术成就及其在新音乐史上的地位缺乏客观公允的评价，实际上是将他们排除在新音乐运动之外。这种做法的实质是一种宗派主义情绪的反映，是否认历史事实的做法。”[13]钱仁康被作为“资产阶级学术思想”进行批判并接受政治审查。时隔20年，廖公在《乐苑谈往》中以《回忆萧友梅先生》《我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生》《萧友梅生平小考若干则》《萧友梅先生传略》《鲁迅·音乐·萧友梅》《萧友梅音乐文集·序》六篇文章以及《萧友梅传》一书，第一次对萧友梅一生之为人、品格、成就、业绩以及对中国音乐教育事业鞠躬尽瘁的献身精神作了全面、详尽、具体、细致的描绘与论述，并且指出：“盖棺论定，萧先生可真够得上是中国近代音乐史上首屈一指的人物。”（第5页）此言一出，振聋发聩，发前人之未发。廖公以实事求是精神对萧友梅的历史评价，对于现代音乐史学“拨乱反正”做出了富有现实意义的贡献。1980年12月27日在北京中山堂举行“萧友梅逝世40周年纪念会”，廖辅叔应邀作了《萧友梅的生平事迹》报告，“就在这次纪念会上，音协主席吕骥在随后的发言中就针对廖辅叔的发言一条一条做了反驳。关于不买汽车买三角钢琴这件事，吕骥是这样说的：因为萧友梅的住处离学校非常近，所以他不需要汽车。”[14]廖公不为所动，有关评价萧友梅的文章与著作继续发表，把颠倒的历史重新颠倒过来。这样一种史学胆识与史学精神，也使我们了解廖公外柔内刚性格之一面。《乐苑谈往》对于其他音乐家的回忆，均有如此特色。他不遗余力地为一个音乐家群体“学院派”正名，对于改变音乐史学格局将产生重要的现实影响。

廖辅叔文集现实意义之二，在于介绍与评论音乐家业绩客观与公正的科学态

---

[13] 蔡梦：《批判钱仁康的“拔白旗运动”》，载梁茂春主编《中国音乐论辩》，第241—248页。

[14] 梁茂春：《默默地耕耘——纪念廖辅叔老师百年诞辰》，载《中央音乐学院学报》，2007年第4期。

度，不以他人或个人意志任意褒贬，即便对胞兄青主也是如此。廖公对青主有着骨肉手足之情，一般人评价青主，只是从他的《乐话》、《音乐通论》中的音乐美学观点入手，廖公笔下的青主则是一个有血有肉、或是或非的历史人物，既蕴涵着通情达理的人生信仰之来龙去脉，又揭示出他充满矛盾的内心世界。廖公说："他历年所受的指责，诸如'民族虚无主义''买办思想'等的依据。事实上，这也与鲁迅对中医的评价一样是有具体的因由的。当然，他也不是一味排斥国乐……他反对的是抱残守缺。不过他对民族音乐缺乏深入的理解与认识，终究是他的弱点所在。……就事论事，这是与'五四'以来破坏一切偶像的思潮分不开的。强调西化，甚至于全盘西化，是当时革新派的特点。我们今天批评他们是容易的，他们自己后来也会认识到过去的偏颇。"（第 55 页）这样的评价是符合于历史唯物主义辩证法的。廖公还借用萧友梅的话来概括青主的后半生，"有一天他去看青主，那时已经取消了通缉令，青主正在家中同几个朋友打麻将。打打麻将，在一般人心目中是没有什么了不起的生活小节……可是萧先生颇不以为然。事过之后，曾不无惋惜地对我说：'青主打麻将，我看青主这就没有下文了。'"（第 364 页）青主的后半生不幸为萧友梅所言中，在平淡与沉沦中度过自己的晚年。青主是我国近代极具才华与文化修养的音乐家，廖公在兄长身边受益匪浅。他曾动情地说过："我想起苏辙的《东坡先生墓志铭》里面的两句话：'抚我则兄，诲我则师。'惭愧的是我够不上一个好学生，现在来追述他的学行，也深感心有余而力不足。这种缺陷是永远无可弥补的了！"（第 236 页）廖公在青主面前自愧不如。这也只有真正了解青主的人，才能够说得出这样的话。史学评价历史人物，切忌简单地扣上"资产阶级""唯心主义"一类帽子一棍子打倒就算了事，遗憾的是，音乐史学界有些人长期以来在"左"的思潮影响下已经习惯这种思维方式，积重难返。《乐苑谈往》虽然没有长篇的理论阐述，却使我们懂得什么叫做历史的公正性与客观性，有着深刻的现实启示作用。

廖辅叔文集现实意义之三在于贯串于全书的人文精神。史学属于人文学科范畴，更多地关心人的价值和人的精神表现，尤其注重对个性与独特意义的研究。"……厩焚。子退朝，曰：'伤人乎？'不问马。"（《论语・乡党篇》）"子曰：'老者安之，朋友信之，少者怀之。'"（《论语・公冶长篇》）即体现了孔子对人的重视。司马迁之不朽，还在于《史记》将鸡鸣狗盗、引车卖浆之流的社会底层人物写进了历史。廖公在《乐苑谈往》中对音乐家的回忆与点评，着重突出了他们人文精神的力量。他笔下的历史人物，总是写得那样细致入微，各有个性，道其所长，不予苛求。如写蔡元培："蔡先生辞去院长职务之后，对音乐院（音专）仍然是继续关心。就我所知，萧先生每逢音专有什么重大措施，都先向蔡先生汇报。蔡先生对萧先生的汇报总是耐心倾听，同意的就频频点头，不明白的就及时发问，听懂了的就相视而笑，表示赞赏。他的态度是那么平易近人，虚怀若谷，从来没有看见他有一点架子。"（第 3 页）

作为大学院院长一代名人的形象跃然纸上。写萧友梅的勤俭办学："比较大的房间全都用作教室，校长室就在阳台上，在栏杆上面装上一排玻璃，既能挡风，又能遮雨，满亮堂的。"（第 18 页）写赵元任："赵先生则说他好多年没有写什么新东西了，不好意思说是什么作曲家，这与他平时常常谦称自己是音乐界的落伍者的说法相一致。我们不承认他是落伍者，反而更加感到亲切。"（第 71 页）写周淑安："她班上有一个学生上课经常迟到，经过了解知道他是为了节省车费，步行上学的，于是周先生每月给予他一定的经济补助，好让他安心学习。后来男低音歌唱家苏石林来校任教，她又以学生的前途为重，慨然让那位学生转到苏石林班上去学习。这种博大的胸襟，较之经济上的支持，应该是更为可贵的。"（第 79 页）写他 1938 年在广州听到黄自逝世的消息："这真是晴天霹雳！想起他'平生风义兼师友'，往事一幕又一幕地在眼前浮现出来。当天晚上，我一口气写了八首《望江南》，借以寄托我沉痛的悼念。他，的确死得太早了！……他的寿命虽然那么短促，他留下的宝贵的遗产却是丰富的。作为作曲家，作为音乐教育家，作为一个人，都是永远值得我们怀念的。"（第 87 页）写应尚能："记得有一次，大概是在抗战期间的重庆吧，胡然约我去听音乐会，音乐会上有应尚能的节目。到了他唱到得意处，胡然忍不住细声对我说，你看他，要怎么唱就怎么唱，高低强弱，无不如意……要是百尺竿头，更进一步，真可以达到出神入化的境界。"（第 134 页）写陈田鹤："只要发生了什么事情，他总可以找到合适的名言或警句，来加强他说话的效力。他的修养是多方面的。他不仅是看得多，记得牢，而且吃得透。今天旧事重提，就算是重视文化修养声中的一段插话吧。"（第 252 页）……有关这些音乐家，廖公都刻画得栩栩如生，入木三分，使我们了解近代音乐家的道德人品、文化素养、精神表现、人文力量，引起心灵上的震动。

在史学著作中，我们往往就音乐论音乐，就政治论音乐，唯独缺乏从人文关怀精神角度论音乐的史学观与方法论，也就必然难以避免片面性的失误。廖辅叔文集则为史学界提供了值得学习的榜样。因此，《乐苑谈往》在史学格局、客观态度与人文精神三个方面，对于中国现代音乐史学的建设与发展均有着重要的现实启迪意义。

四

廖辅叔文集《乐苑谈往》自 1979 年最早发表的两篇文章，到 1995 年分别发表于《音乐研究》和《中央音乐学院学报》的《近代中国人最初接触西洋音乐的反应》和《歌德与梁启超》，时年 88 岁。自古稀之年到耄耋之寿，始终笔耕不辍。其间，1988 年 9 月，还应贺绿汀之请，将萧友梅于 1916 年用德文写作的博士论文《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》译成中文，在 1989 年《音乐艺术》第

2—4期连载。[15] 1993年脱稿出版《萧友梅传》[16]。廖公对近代音乐家回忆与论述文章，一直延续到2002年。廖公的晚年，达到了一个近代音乐史研究成果高峰时期。这样一种学术精神与人生境界，在我国现代音乐家中实不多见。

《乐苑谈往》虽非现代音乐史学系统的理论著作，但其史学价值与现实意义却已远远超出单纯“史料”范畴。正如廖公自己所强调的，是“关于近代音乐家的论述”，具有重要的史学文献价值。其不足之处，廖公早已有言在先，《题记》说得十分清楚。一是“我的藏书由于‘抄家’丧失殆尽，参考资料缺乏，加之疏于考究，文中颇多失误”；二是由于粉碎“四人帮”之初仍心有余悸，未免还是“高其姿态，批判先行”；三是“因为应付约稿，同一个人先后写了不同的几篇，内容自然不免重复”。这些无须赘言。倒是廖公光明磊落、胸襟坦荡的历史精神令人肃然起敬。他说：“为了证明在下并非是一贯正确，所辑文章一律保持原样，不予改动。”（第2页）这自然指有些文章写作时“心有余悸”“高其姿态，批判先行”，说了一些违心之语，但文集出版时依然“一律保持原样，不予改动”。其严于律己、尊重历史之境界如是。笔者以为，如果非要对文集加以“挑剔”，一是青主德籍夫人华丽斯（原名海恩里希，I. Heinrich，1891—1969）对廖公帮助甚大，无论学习德语、钢琴，均受益于她。叔嫂之间，情谊颇深。华丽斯对中国文化和音乐的热爱与贡献，在外籍音乐家中亦屈指可数，或许由于为“亲者讳”或其他原因，《乐苑谈往》中未有专文介绍，只留下片言只语。从其他材料中我们了解青主与华丽斯有一个女儿廖玉姬学习小提琴颇有成就。两人离异后她们下落不知所终，殊为遗憾。二是一些左翼音乐家曾在国立音专学习，如吕骥、张曙、向隅、张贞黼、杜矢甲等，廖公对他们的学习情况与历史细节应有较多了解，但在文集中极少提及，对于史料而言，未免是一个很大损失。但是，对一位耄耋老人来说，这或许是一种苛求了。

廖辅叔先生是我尊敬的一位长者。《乐苑谈往》出版后，承孙继南、方承国先生美言，1997年3月有幸得到廖公一本亲笔题签的赠书，如获至宝，作为案头书，不时翻阅拜读，获益匪浅。每去北京，意欲拜访，恐有打扰，终未谋面，引为终生憾事。见一刊物封面，载有廖公照片一幅，一直珍藏至今。他的面相慈和安详，眯缝着双眼，仿佛在注视着中国的未来。适逢纪念廖辅叔先生百年诞辰与学术研讨会即将举行之际，笔者以学习《乐苑谈往》之心得，作此拙文，聊表敬意。以《诗经·小雅·车辖》“高山仰止，景行行止”借花献佛，作为对廖公迟到的纪念吧。

（原载《音乐研究》2008年第3期）

---

[15] 《萧友梅全集》（第一卷·文论专著卷），上海音乐学院出版社，2004，第141页。

[16] 廖辅叔：《萧友梅传》，浙江美术学院出版社，1993。

诗人的智慧　深邃的哲理

——读田青编著《老歌》有感

人的思维常有一种习惯性偏见，前些时间，听说田青编了一本《老歌》，每首歌曲后面配上一首诗，印象中觉得无非又是世纪末的“怀旧情结”新翻花样而已。后来见到《老歌》[1]，从头到尾仔细读了一遍，心中不禁产生一种被震撼的感觉，才发现自己原来的印象全错了。这本《老歌》选歌的视觉非同寻常，作者是以音乐历史学家的独到眼光，从20世纪80年代以前浩瀚如海的创作歌曲中精心挑选出100首，而这些歌曲曾经都是广泛地引起人们感情上共鸣、在心灵上刻下了无法抹去痕迹的作品，集中起来，具有一种时代“史诗”性质。笔者无意夸大其词。20世纪中国音乐是以歌曲为主流的时代，优秀的歌曲作品往往鲜明地表现了各个时期中国人喜怒哀乐、悲欢离合的思想感情，反映了时代跳动的脉搏，有着深刻的历史印记。《老歌》选曲，分“兰色的远梦”“戎马天涯路”“火红的时代”“最响亮的歌”和“为自己歌唱”5个部分，精练地概括了20世纪中国人梦寐以求富国强兵、争取解放、向往幸福、追求理想和抒发美好情怀的精神生活，这些歌曲都曾经和几代中国人的感情世界有着不可分割的联系，听之为其动容，唱之为其落泪，作者将这些歌曲汇集一册，本身就有“留住历史”的内涵，或者说从歌曲中使人重温了20世纪中国一页页辛酸而悲壮、兴奋而激动的历史，因而格外令人珍爱。

田青在每首歌曲后面写作的或长或短的诗，并非“画蛇添足”，而是起了“画龙点睛”的作用。作者以诗人的智慧和哲人的眼光，对这些歌曲，或点评历史，或介绍背景，或评价人物，或借题发挥，或浮想联翩，或恣意调侃，然而，一切的一切，都是出于对祖国无限的爱恋，对民族兴盛的期盼，对时代得失的忧虑和对历史命运的思考。在学堂乐歌《祖国歌》之后写的《五星颂》注文云：“1995年秋，在新疆克拉玛干

---

[1] 田青编著：《老歌》，山西教育出版社，1999。

沙漠的尼雅遗址出土了2000余年前的一方五彩锦袋，上面织着两排汉字，均为‘五星出东方利中国’。”于是，作者在诗的最后一段写道：

> 祖国啊，祖国，/有的民族可能比你的历史更久，/有的国家可能比你的国土更辽阔，/但没有任何一个民族的文化，/会如此神奇莫测，/没有任何一个古老的文明，/会像一条五千年不断的长河。/我唱着《老六板》，/仰望高天淼淼星河，/盼望着——/五星出东方/利中国！

这是何等真挚而深沉的感情！开篇就献给了自己的国家和民族。

在聂耳作曲的《码头工人》后面，作者又写道：

> 一群扛麻包的人，/沉默地数着脚步。/一个没扛麻包的人，/在旁边记录着音符。/几亿贫困的工人，/在资本的波涛中沉浮。/一个大英图书馆的读者，/写出了《资本论》。

从聂耳联想到马克思，作者的哲学眼光，又是何等的深刻！也让读者更加认识了《码头工人》的价值。

在20世纪最优秀的为古典诗词谱曲作品之一的《我住长江头》后面，田青为作曲家写了《致青主》，最后一段写道：

> 你被批了几十年，/只因为你对音乐太眷恋。/你的理论其实都对、都好，/唯一的错误/是说的太早。

这首诗对音乐美学理论家青主悲剧式遭遇的评价，应该说不无一定道理。

在表现唐明皇和杨贵妃爱情悲剧的由黄自谱曲的我国第一部清唱剧《长恨歌》的第八乐章“山在虚无飘渺间”后面，作者发思古之幽情，意味深长地写下了：

> 长恨歌外恨才长，/国败何必怨娇娘。/贵妃自古能赴死，/盖棺难论唐明皇。

对历史“定论”作了独特的理解和诠释。

作者对音乐界素有“硬骨头”之称的音乐家贺绿汀更是推崇备至，他在《嘉陵江上》、《游击队歌》之后写的《致贺绿汀》一诗的中间一段写道：

> 天地玄黄，/宇宙洪荒，/大道无言，/人世沧桑，/面对滔天巨浪，/有人痴迷，/有人彷徨，/有人背叛，/有人落荒，/有人沉默，/有人嚣张……/只有你，/一次次被按下脖颈，/又一次次挺起胸膛。/你始终坚守着/正义和理性，/傲然面对/一个时代的疯狂。/中国知识界有了你，/才敢说：/在精神世界/我们始终没有放弃思想。/中国音乐界有了你，/才敢说：/我们的歌/只能发自心房。

这诗是何等样的大气磅礴！对中国正直的音乐家和知识分子作了动人心魄的赞美和颂扬。

在《吐鲁番的葡萄熟了》一歌之后，作者非常合乎逻辑地写了因人传歌的歌唱家《致关牧村》：

> 我喜欢你的歌，/你的歌声质朴而浑厚，/就像家乡的海河。/我喜欢你的大家风度，你从贫寒中走出，/却丝毫也不媚俗。/我喜欢你耐得住寂寞，/你平平常常地独自生活，/守着自己的角落。

诗写得平易而亲切，读后心中却涌起一股暖流，使读者对关牧村有了更深的敬重和理解，一下子就拉近了人和人之间的距离。

在《大刀进行曲》后面，作者写了《致军国主义者》，又将目光投向了国际政治舞台，最后一段写道：

> 当德国总理跪在犹太人的墓旁，/他不仅仅为德国赢得了世界的原谅，/他还为昔日同盟国的伙伴，/做了一个“人”的榜样。

这首诗写得多么正气凛然！告诉人们不要忘却历史，忘记就意味着背叛！使人联想到中华民族要能够屹立在世界东方，必须迅速强盛起来！因此，田青在《老歌》中的诗作，确实是一个精彩纷呈的世界。他虽然不是一位专业诗人，有些诗句也略嫌粗糙，但投入的感情却真实而不矫揉造作，朴质而不故意雕琢，更能沟通人与人的心灵。在《外婆的澎湖湾》后面，作者借题发挥写了《致外婆》一诗：

> 姥姥，/我想你，/想你那把旧蒲扇。/夏夜，/我躺在小凉席上，/你为我轻轻煽。/你唱着《苏武牧羊》的老歌，/送我入眠。
>
> 姥姥，/我想你，/想你腕上的翡翠链。/冬天，你把它送到寄卖店，换回一个月的油盐。/你原是大家闺秀，/却安贫无怨。
>
> 姥姥，/我想你，/想你那双粗糙的手。/病中，/我模模糊糊地感到，/你轻

拂着我的额头。/你手上的每一条沟壑,/都在我胸中奔走。

姥姥,/我想你,/想你的黑裤白褂。/一辈子,/你总是干干净净,/像是佛经中譬喻的莲花。/一直到九十岁,/你都坚持自己洗手帕。

姥姥,/我想你,/想你生前死后的安详。/那夜,/你悄悄走了,/只留下了你的宽容与慈祥。/我知道你天天望着我,/就像我天天想你一样。

那份深情,那份朴实,那份眷恋,那份中国女性的传统品格,读了禁不住热泪盈眶,绝不亚于任何一位名诗人的诗作。要举的例子实在太多太多,读者不妨自己一首一首地去读,去体会,去领略。笔者想说的是《老歌》的诗作,实际上是一种音乐的评论,一种历史的思考,一种人生体验的抒发,而所有这一切,都是用充满智慧的诗的语言和思想家的哲理闪闪发光地表现出来的。有人说,《老歌》的编著,无论选歌或诗作,如果不是学识渊博、才华横溢的学者,似乎很难将隐藏在每首歌曲后面的深层内涵发掘得如此深刻的。笔者有此同感。当然,任何著作都不可能十全十美,《老歌》的选歌与诗作,也有不少可挑剔的毛病之处,要看从何种角度理解了。

总之,这是一本值得一读的好书。

(原载《音乐界一桩历史公案》,上海音乐学院出版社,2004年)

上溯其源　下探其流

——评王希彦《山东民间器乐概论》

传统音乐是我国文化艺术中一座源远流长、丰富无比的宝库。何谓“传统音乐”？笔者曾下过如下定义：“传统音乐是我国历史上曾经存在过的宫廷音乐、民间音乐、文人音乐和宗教音乐经世代流传、遗存至今的形式与作品。”古代的宫廷音乐包括雅乐和燕乐两大体系；民间音乐包括民间歌曲、说唱音乐、戏曲音乐、民间歌舞和民族器乐五大类；文人音乐有琴乐（琴曲与琴歌）和词乐（词调歌曲）；宗教音乐则是中国本土的道教音乐和由印度传入我国后华化了的佛教音乐。这些古代社会遗留下来的文化珍品，传承的方式和保存的渠道主要是在民间。因此，音乐学家杨荫浏先生有一句至理名言：“全部中国音乐史，可以说，是一部民间音乐的发展史，其中民间音乐的发展，常包含着对于一部分外来音乐的吸收与融化。”[1]总结了这样一种带有规律性的历史现象。《中国民族民间音乐集成》中收集、整理的大量各种形式的民间音乐作品，充分展示了我国传统音乐包罗万象和丰富多彩的面貌。但是，如何在收集、整理的基础上对传统音乐做进一步的研究，从中找出某种规律和结论，却是需要音乐学者用科学性的方法去从事的一项学术工作，其中，先进的学术观念无疑又占有极其重要的地位。美国音乐学家 A.P. 梅里亚姆的《音乐人类学》一书对民族音乐学科提出了“文化中的音乐研究”这一具有远见卓识的定义。他认为，既然变化是人类经验中永恒的因素，无论怎样努力去推迟或阻止，变化还是不可避免的，那么光是保存就不应该成为民族音乐学的唯一目的，而应该与此同时去研究传统音乐的变化过程，研究其他因素、其他文化对该传统产生的影响和由

---

[1] 杨荫浏：《中国音乐史纲》，台北乐韵出版社，1996，第 332 页。

此引起的效应。[2] 这一理论的实质，实际上是强调传统音乐的研究必须和它的历史发展以及其发展过程中产生的变异结合起来，而不是一种静止、孤立的研究。

山东艺术学院王希彦教授新近出版的《山东民间器乐概论》[3]（以下简称《概论》）是一部很有学术分量的著作。这本书的特定研究对象是民间器乐乐种，特定地区是古之齐鲁、今之山东。客观的学术评价便要求作者无可回避地回答这一特定范畴中三个理论层面的问题：山东有哪些民间器乐乐种？什么样的历史文化背景使得山东地区能够保存这些乐种？这些民间器乐乐种都有哪些方面的音乐文化特色？或者说，需要作者对山东地区民族器乐的历史和现状及其演变发展有一个来龙去脉的清晰交代。这一著作也恰恰在上述三个方面形成了自身所具有的研究特色。

民族器乐是我国传统音乐中一个重要的组成部分，各种乐器的独奏或合奏形式，都反映了劳动人民在漫长的岁月中对音乐文化的创造与追求，有的则是宫廷音乐与文人音乐的形式在民间保存了下来。因此，民间器乐这种“纯音乐”的形式在传统音乐研究中有着更为特殊的意义。

《概论》一书由“绪论”和 7 个篇章组成。7 章概述与研究的标题分别是“山东筝乐”“古琴与琵琶音乐”“吹管、拉弦与其他弹拨类独奏音乐”“山东鼓吹乐”“锣鼓乐”“弦索与丝竹乐”“宗教与祭祀音乐”。单从标题的概括中我们就可以一目了然地了解山东地区保存民间器乐的基本面貌及其独有的特色。其中，除了人们一般所了解的具有全国影响的乐种，如“鼓吹乐”“祭孔音乐”“弦索乐——碰八板”“山东筝”“诸城琴派”等之外，对于一些比较细小而有着独特地方色彩的乐种，例如第三章中所论述的“埙乐”“笛子音乐”“笙乐”“篴管音乐”“闷管音乐”“挫琴音乐”“软弓京胡”“坠琴音乐”“擂琴音乐”“三弦音乐”“柳琴音乐”等也无一遗漏。民间器乐的分类不仅要求能够根据各地乐种的不同情况进行富有创见性的归类划分，而且需要条分缕析，眉目清晰，既突出重点，又不忽略一般。因此，就此而言，作者对山东民间器乐的总体研究可以说是胸有成竹，有着很深的功力，能够将山东地区民间器乐原本属于分散性的状况系统化，使之理顺成章。如果作者没有长期对传统音乐的研究和教学实践的积累，是很难形成这样的著作特色的。

《概论》的第二个特色是充分阐述了山东音乐文化的历史渊源，从而使人们对各种民间器乐乐种的来龙去脉有一个“立体化”的认识。山东原是“东夷人”聚居的地区，“东夷文化”在我国原始文化中有着独特的光彩与创造，山东文化的可溯之源

---

[2] 梅里亚姆：《民族音乐学理论研究》，俞人豪译，金文达校，载《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985，第 206—225 页。

[3] 王希彦：《山东民间器乐概论》，山东文艺出版社，2004。

有着十分悠久的历史。进入商周时期，山东又是文化高度发达的商民族曾经迁徙与居住的地区，也是全国除陕西之外唯一发现甲骨文的地方；到了周朝，周公旦封于鲁（今曲阜），姜太公封于齐（今临淄），于是有了“齐鲁之邦”的来历。因此，这里是当时全国三大文化中心之一，在中华文化体系中有着极为深远的历史影响。之后，历朝历代山东地区的名人辈出，文化的创造历来为时人所重，享有很高的评价。本书的“绪论”对此有较为详尽的梳理，俨如一部浓缩了的山东音乐文化史，细细道来，如数家珍。重视历史文化背景层面的关注，也使这一著作能够上升到一个更加具有学术含量的高度。在书中每一章节的“概述”中，又有对不同民族器乐乐种的历史与现实状况或详或略的记述。一个地区民间器乐的存活与发展，绝不会是无源之水、无本之木，总是有一种文化底蕴作为它生存的必然条件与进一步发展的因果关系。例如《战国策·齐策》中所载：“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟、弹琴击筑。”这一段苏秦对齐宣王的著名谈话，其中的“筑”这件乐器，据有的学者考证，应是我国最古老的弓弦乐器，而流传于山东青州、临淄、广饶、寿光一带的“挫琴”（当地群众又称其为“打琴”“半边辘轳头”），恰恰就是“筑”的孑遗，它们的分布也都在临淄的周围。1957 年山东第一届民间音乐会演中，民间艺人赵彩云还用“挫琴”演奏了《鸳鸯扣》《满江红》《十不全》等乐曲，这样一件自隋唐“清商乐”之后便在中国历史上“失踪”了的乐器——筑，却在山东民间世世代代流传着，这就是中国文化的博大精深。这些，在本书中都有翔实的记载。传统音乐作为一种文化，自身的特定内涵始终吸引着音乐学家进行深入的探讨研究。同时，书中记述不同器乐乐种的盛行年代，也使我们得以了解山东各种民间器乐在历史上不同时期的兴衰及其发展状况，可以从中得到某种规律性的启示。

《概论》特色之三在于其研究的核心则是围绕着每个民间器乐乐种的形态特征而展开的，也即深入音乐本体的内部结构探讨山东民间器乐各个乐种的特色及其相关问题。传统音乐的采集、整理是音乐学者的基础性工作，也是必不可少的第一个环节。在此基础上，对传统音乐做进一步的深入研究，则是音乐学者自身功力的展示与体现。《概论》对各个乐种的分析研究可以说是既细致全面，又常有新见，是十分到位的。以书中的“山东鼓吹乐”为例，在“概述”部分对其历史源流与民俗生活进行介绍之后，即以“流派”“乐器与调”“乐队组合与演奏形式”“曲目来源与标题类型”“乐曲”等方面阐述，使人们对这一历史上纵横两千余年的古老乐种在山东的分布及其音乐本身的艺术特点有一个比较全面的了解。在“山东鼓吹乐的艺术特点”一节，作者又概括了“即兴性”“变奏原则的普遍运用”“挂穗手法”“有序的板式布局”和“多样的乐曲结构形式”等几个段落提升到规律性的学术范畴加以论述，通过这些，使我们对山东鼓吹乐的方方面面能够有一个由浅入深的认识。类似的论述，在本书的每一篇章中都是以较为缜密的理论思维体现出来的。每个乐种，又附

有代表性的曲目和谱例，即便很难见到曲谱的“埙”这样的民间乐器中，我们也看到作者介绍的《吴裳湖先生埙谱》以及一系列传统埙曲，如《三落》《梅花三弄》《高山流水》《寄生草》《海青歌》《虞舜熏风曲》《八仙庆寿》《双悲调》《十番》《滚辘轴》《一串鱼》以及《痴梦》《琴挑》《折柳》《赐福》《观灯》《三醉》等一批民间乐曲和昆曲唱段的曲名，并以《海青歌》作为代表性曲目进行结构和旋法方面的分析。这些对山东民间器乐作音乐形态角度的研究，成为本书的重心，占据了全书的绝大部分篇幅，也常常是本书的精彩之处。所有这些，使得《概论》一书无论在“面”（山东民间器乐全貌）的方面，或者是“点”（每一个具体乐种）的方面，都有着知识性的文化层面和学术性的研究层面相结合的特点，写得条分缕析，读来引人入胜，很好地完成了《概论》的使命和作用。如本文标题所概括的“上溯其源，下探其流”，也绝无夸张之意。

王希彦教授长期在山东艺术学院从事民族民间音乐的教学工作，自 1980 年以来，又一直参加《山东民间器乐集成》的采集和编辑工作，在艺术实践和理论研究两个方面都有较为丰厚的积累，因此有能力在实践基础上进行理论总结。“十年磨一剑”，这本书是他一生学术成就一个“亮点”的闪现。同时也给人们一个启示：教学与科研具有一种“互动”的性质和关系，两者并不矛盾，而是相得益彰、相辅相成的。诚然，本书也并非无可挑剔的地方，如在引用有关文献资料时，出处的注释不够完整，亦即规范化的程度不足，是可改进之处。但总的说来，瑕不掩瑜，这一著作的学术水准在同类著述的比较中仍是令人刮目相看的。

（原载《人民音乐》2006 年第 7 期）

《古琴教程》序

琴学之道，古本有之。唐代古琴名家赵耶利即著有《琴叙谱》九卷及《琴手势谱》等著作，惜未传世。自明代朱权《神奇秘谱》（1425）问世以来，各类琴学著作汗牛充栋，成为保存中国特有古琴音乐文化的珍贵文本。2003 年 11 月 7 日，我国古琴被联合国教科文组织正式宣布为第二批“人类口头和非物质遗产代表作”，古琴属于了全人类音乐宝库文化遗产。琴学著作之价值，即体现一代代琴人在传承古琴音乐中所起到的历史性作用。

朱君子易，山东诸城琴派嫡系传人之一。诸城琴派是我国近代具有全国影响的琴学流派。其谱本渊源最早可以追溯到明末清初僧人兼琴家岳莲抄写的《龙吟馆琴谱》。19 世纪中叶，诸城琴家王溥长（字既甫，1807—1886）和王雩门（字冷泉，1793—1877）以擅长于琴名闻遐迩，前者学宗“虞山派”，后者师承金陵派，两人并非同一师承关系，诸城琴派后人均认同他们为该琴派渊源之宗。王既甫之子王作桢（字心源，号西园，1842—1921）在“虞山派”基础上吸收“金陵派”曲目，奠定了诸城琴派的基本特征，在琴界与王冷泉并称为“诸城二王”。20 世纪初，王心源学生王露（字心葵，号雨帆，1878—1921）崭露头角，享有盛誉，与王冷泉、王心源并称“诸城三王”，或“琅琊三王”。其后，王冷泉门生王宾鲁（字燕卿，1866—1921）异军突起。辛亥之后（1916），王宾鲁赴南京，开创诸城琴派之分支——“梅庵琴派”；王露则于 1918 年赴北京。两人一个南下，一个北上，对于扩大诸城琴派在全国之影响功不可没。王心源之子王秀南（1879—1952）则长期居留山东传琴。他们三人亦被称为“诸城三王”。正如著名琴家查阜西所云：“秀南最守家学，燕卿、心葵均有变。”因此，琴学流派的传承与发展，核心琴人起着十分重要的关键作用。

建国之后，诸城琴派在山东最有影响的传人，一为王露之学生詹智濬（字澂秋，1890—1973），一为王秀南次女王凤襄和女婿张育瑾（1914—1981），均得诸城琴派之真传。朱子易于 1956 年拜詹澂秋为师，成为詹先生之高足，时光荏苒，至今忽忽

已半个余世纪矣。

子易君于古稀之年著《古琴教程》[1]一书，将由山东教育出版社出版，为继承与发扬诸城琴派之优良传统著书立说。命余作序，略叙心得。

中国各类民族乐器“教程”中，唯以古琴最难写又最难为读者所领悟。其缘由在于这一乐器无论其历史之悠久、形制之独特、技法之多变、谱式之古老，均与时代产生了“隔阂”与“距离”。但是，古琴音乐是我国一个充满生命力的古老乐种，在各种琴谱问世以前，以口传心授方式代代相传，至今保存600余首琴曲之3 000余种不同版本。这种“非物质文化遗产”的传承行为，堪称神奇之极。“教程”则是进入现代社会之后的一种大众化普及性传承读物。无论学琴与否，对获得古琴音乐各种知识皆能获益匪浅。尤其对于学琴者而言，更是入门之向导、求真的指南。本书以浅显通俗之语言对古琴的历史渊源、乐器结构、选琴要求、上弦方法、音域、音位、定弦、记谱、指法以及调弦转调等基本内容都作了简明扼要阐述。“教程”者，教学之程序也。此类著作，非精通古琴技艺且有长期教学实践经验又具文笔风采之琴家不能道其详。子易君则三全其美矣。18岁即拜师于古琴名家；青年时代对哲学、中医之道尤具兴趣；耳顺之年建琴社、招门徒，历游南北，讲学弹琴，将其一生之心得融于《古琴教程》文字之中，不亦体现其由“独乐乐”向“众乐乐”转折之胸襟乎？我国古代琴家历来均兼具文人与音乐之双重品位，以传授我国古琴艺术之精髓为荣耀，为彰显山东诸城琴派之传统为己任，本书之独特价值由此可见一斑。

琴派指古琴艺术流派。一般以优秀琴家为核心传人，有相对稳定琴派曲目、独特演奏技法、艺术风格与地域特色，通过琴社组织世代相传，形成具有一定共性审美特征、产生较大社会影响的琴学流派。其中，曲谱的传承尤为重要，它反映了琴曲之音乐本体面貌。在诸城琴派所传曲谱之中，有王冷泉辑《琴谱正律》(18曲)；王既甫、王心源、王秀南祖孙三代传谱《桐荫山馆琴谱》(15曲)；王心葵订辑《玉鹤轩琴谱》(30曲)；王燕卿传谱《梅庵琴谱》(14曲)四种。本书则收入琴曲34首之多。作者曾随詹澂秋先生学习20余首古琴传统曲目，其中多为诸城派琴曲。尤其詹先生演奏之小《流水》古朴典雅，《平沙落雁》苍劲恬淡、刚中有柔，不同于南、北派之同名琴曲，子易君可谓得其真传矣。此外，本书收入曲谱，除诸城琴派传统琴曲为主体，又增加一些并非诸城琴派特有之曲目，如《广陵散》《醉渔唱晚》《乌夜啼》《天风环佩》等名曲以及作者为教学需要编写的《凤阳花鼓》《桔梗谣》《西藏舞曲》等曲谱，反映随着社会的发展，琴学流派除保留本身核心传谱外，扩大曲目是一种符合时代潮流需要的理念。这样的曲目编排，使学琴者艺术视野更为开阔。传统本来就并非一成不变，它在变异中求得生存与发展。本书曲谱部分既有由浅入深的

---

[1] 朱子易编著：《古琴教程》，山东教育出版社，2009。

练习曲，又收入大量优秀琴曲，体现了作者不拘一格的琴学眼光。

朱子易著《古琴教程》的出版，在目前举国上下重视非物质文化遗产新形势下，有着十分积极的意义。目前，学习古琴的人越来越多，反映现代社会人们对中国古代音乐文化的重视与热爱。《古琴教程》作为教科书能使古琴教学更为规范化、科学化。这样一种新的琴艺传承方式，将使我国古老乐器重新焕发青春的光彩。传统文化由发展而来，也必将发展下去。我们期待着这种发扬我国优秀音乐文化的局面趋向于更加繁荣。

2008 年 6 月 3 日于济南

《一本书读懂中国音乐史》序

以冰琳博士的学识才华写出一本雅俗共赏、通晓易懂的中国音乐史虽在预料之中，翻阅书稿校样时依然为目录凝练夺目的标题和正文从容不迫、娓娓道来的文字所吸引，感叹之情，慨然而生。历史著作的魅力，在于记录了人类自身的进化以及创造物质文明和精神文明的过程，源远流长，包罗万象，成为文化中之文化。“鉴古今，述往事，思来者”又是历史学科的共性使命，音乐史学亦不例外。或者说由于音乐作为听觉艺术的抽象性，这样的著作，魅力与难度并存，挑战和机遇共生。现今，冰琳的新著〔1〕即将问世，向我索序，感喟良多，欣然命笔。

我曾自嘲不惑之年尚不识黄钟大吕为何物，冰琳在而立之年却已登堂入室，将一部繁难复杂的中国音乐史化繁为简，化难为易，且写得有条不紊，疏密得当，纵横有致，史学思维之清晰实为难得。缘由大致如下：其一，志高存远。读大二时即立下考研决心，重视音乐理论、外语各科学习，门门成绩优秀，硕士毕业后工作四年考博及第，可谓笃信好学，学而不倦。其二，聪慧刻苦。大凡聪慧之人，易失于浮躁，难两者兼顾，她做任何事情总能踏踏实实，求个明白，故尤为刻苦，尝学古琴，进步之神速深得名家赞许。其三，躬身实践。音乐史学研究思辨能力固然重要，教学实践亦为途径之一。教学相长，知者不惑。虽年轻，却有十年以上高校教龄，能视学生之不同程度执教，或深或浅，灵活应对，不墨守成规。其四，拓宽视野。史学研究的知识结构浩瀚无涯，冰琳能够在琴学、佛学、美学、戏曲、文献等领域悉心钻研，在吸纳前人成果基础上融入自身独到体验。故而，本书之特色在于能使广大音乐爱好者读而懂之，专业音乐院校学生亦可作为自学读物，对音乐史学研究者或有一定参考价值。这些，读者当自可做出判断。

白话文时代的中国史学界或许忽略了我国传统史学的文学性元素。司马迁不

---

〔1〕 司冰琳：《一本书读懂中国音乐史》，中华书局，2013。

朽传世之作只有一部《史记》，后世对他的评价往往冠之以“伟大的文学家、史学家”头衔，文学在前，史学在后。可见历史著作的语言叙述方式其美感作用具有“如闻其声，如见其人”的文史价值，同时随着时代的变迁需要不断提炼和创新。本书文笔有着细腻化的个性与风格。诚然，距离《史记》的文学境界还有着永恒追求的提升空间。

作为“一本书读懂”的中国音乐史，突出音乐本体，附以音响光盘能起到珠联璧合作用。由于时间紧迫、版权所有等复杂原因，这一缺憾既可以理解，也不必苛求了。

中华书局以出版高质量的学术著作而享誉海内外。这本书能够不拘一格，约请青年学者撰稿，既是编辑的眼光与魄力，也是作者的荣幸和机遇。笔者深为感动。

是为序。

2012年2月于济南

代序：历史“角落”的闪光

梁茂春先生《音乐史的边角》[1]一书（以下简称《边角》）即将出版，诚恳地问我能不能为该书写一篇“序”。照理说，虽然我的年岁略大于他，平时也直呼梁茂其名（他曾以此为笔名）以示学界同道之关系，但是，在近代音乐史研究方面，他是比我早好多年的专家，无论在史料积累、专题论述或著作出版等领域，他都是对近代音乐史学建设做出过很大贡献的学者。近年来，一篇篇以往很少受到史学界关注的文章在各个音乐期刊上接连发表，可谓矢志不渝，厚积薄发。他还常常先把文稿寄给我阅读交流，使我获益匪浅。现在，文章终于要结集出版了。这些文字，他自谦为音乐史的“边角”。实际上，历史往往是“中心”和“边角”互为转换的。曾经自以为不可一世占于中心地位的人物在退出历史舞台以后，人们常常会发现，他们不过是权力的摆设而已；倒是那些长期以来被边缘化、被妖魔化、被批判的音乐家在音乐教育、音乐创作和理论研究领域做出了重要的业绩，甚至是历史上罕见的丰功伟业。所以，“中心”和“边缘”并不是一种自我定位，而是需要由历史最终做出定论。因此，笔者想以读后印象代之为“序”。

在读了文集之后，给我印象较为深刻的有如下三点。

其一，这本书的结构不像一本单纯的论文集，而是以史学思维贯穿全书的音乐史著述。在读了“自序”和“后记”以及细看18章“目录”之后，才领悟作者的学术苦心。学界都了解，单元性讲座相对好讲，系列性讲座则有很大难度。然而，作者接受了这样的挑战。短短四五年时间之内，在天津音乐学院和其他几所院校开设系列性讲座，并且受到各校师生热切欢迎，这需要有丰厚学术积累和较大学术勇气。18个单元中，地方史集中研究的有3章（“津门乐事”“春蜂乐会”“福建乐群”）；人

---

[1] 梁茂春：《音乐史的边角——中国现当代音乐史研究的一个视角》，上海音乐学院出版社，2015。

物专题研究的有12章（霍尔瓦特夫人、华丽丝、金律声、廖辅叔、黎锦光、王君仪、韩悠韩、陈田鹤、黄桢茂、王洛宾、瞿希贤、邓丽君）；管弦乐队及其作品研究有3章（中国交响乐队、百代国乐队和中国第一首管弦乐曲），这样一种以地域史、人物史、专题史为研究格局的著作，已经远远超出了一般论文集的单一性或时段性，而是作者史学思维凝聚力的一种体现，按照他自己说法，是“音乐史的边角”研究。一般说来，历史学家往往关注处于社会中心地位的人（音乐家）、事（音乐事件）、物（音乐作品与音乐著作），对于音乐史中的“边角”则由于史料的匮乏或视角的模糊而难以进入这样一个既“费力”又不“讨好”的学术领域。但是，这些“边角”是中国近代音乐史不可分割的重要组成部分。梁茂的研究，使这些“边角”开始引起史学界的重视与关注，相对地丰富和扩展了近代音乐史内涵与细节，在某种意义上，对“重写音乐史”起到了补充与细化作用。依笔者之见，“重写音乐史”并非只是对某位学者或某本著作的“批评”以及呼吁“重写”，历史研究的无止境，同样决定着音乐历史著作撰写的无止境。所以，《边角》一书的出版，对于中国音乐史学界整体意义的建设所产生的积极影响应该是毋庸置疑的。

其二，拜读文章，映入眼帘是“陌生”与“熟悉”两个研究范畴，两类论文同样能引起人们瞩目。“陌生”的选题，给人以一睹为快的感觉，因为作者把人们引入了一个不熟悉的或者以往被忽略了的领域。比如，天津与北京近在咫尺，或许北京作为文化中心，音乐史上可供研究的史料实在太丰富了，反而湮没了天津作为“京卫子”的特殊地位；“春蜂乐会”相对于“大同乐会”而言，又是一个年代相近而性质全然不同的音乐社团；“福建乐群”中的郭祖荣，学界尚较熟悉，若问起“福建作曲家群”，或许又会难倒许多音乐学家。在人物研究中，霍尔瓦特夫人、金律声、王君仪、韩悠韩、黄桢茂等人都是较生疏的名字，他们对中国近代音乐究竟做出了哪些成就与贡献？这些都是人们很希望了解的问题。在“熟悉”的史料中，比如华丽丝、廖辅叔、黎锦光、陈田鹤、王洛宾、瞿希贤、邓丽君以及中国交响乐队、百代国乐队等，学界已有不少学术成果，做这一方面的研究，作者又会有什么样的突破，也成为一种学术悬念。故而，《边角》一书对读者产生的吸引力无疑像磁石一样，无论是“熟悉”或“陌生”，人们都想究其全貌，一睹为快。

其三，《边角》一书，无论在研究的广度、厚度与深度上都是作者奉献给学界的一部厚重著作。就史学研究的广度而言，往往是由史料范畴宽广与否决定的，作者对史料的重视、积累以及长期的关注，常常会在著述中反映出学术视野的“广度”。历史研究起止年代的阶段性，实际上是作者史料掌握多寡的历时性体现。梁茂在史料搜集方面向来是个“有心人”，史料范畴的大大小小、方方面面，大至音乐界人、事、物全过程，小到一幅图片资料，一张报纸文字，都能纳入他的“史料库”之中。近代音乐史学界像他这样重视史料的人并不很多。傅斯年有“史学只是史料学”之名

言。他曾说：“一分材料出一分货，十分材料出十分货，没有材料便不出货。”（《历史语言研究所工作之旨趣》）因此，在史料汇集功力的基础上进行研究，便成为这本书广度的一个标志：从1883年天津出现的“水师学堂军乐队”到1995年猝死于泰国的邓丽君，书的一头一尾，时代跨度长达一个多世纪，也是近代中国从最初传入西方军乐队，到邓丽君流行歌曲在大陆“暗流泛滥”，开辟“邓丽君时代”的一个历史过程，或者说成为中国近现代音乐史“边角”领域难得一见的一幅历史缩影。

就“厚度”来说，《边角》鲜明反映了作者在史学研究切入点方面多元化方法论的“研究意识”。其中，口述史在现代音乐史学中常常是被忽略的领域。老一辈音乐家生前是音乐史实的“活字典”，他们头脑中保存着文献资料中难以见到的大量史料，看似零零碎碎，实质鲜活生动，“信口开河”，即有历史灵光闪现。梁茂对廖辅叔、黎锦光、王洛宾三位前辈音乐家进行过多次采访。廖老与梁茂同住中央院，近在咫尺，是常来常往的“常客”；黎锦光在上海，作者对他进行过两次长时间的采访；王洛宾远在新疆，梁茂也利用他来北京的机会，于1986年、1992年做了两次采访，其间还有通信联系。因此，本书对三位在音乐界处于“边缘”地位的“重量级”人物进行丰富全面、史料翔实的研究，并非偶然，从中可以使人了解到许多鲜为人知的史事，读后对他们漫长音乐生涯所做的贡献顿生敬畏之情。金律声和韩悠韩都是长期在近代中国生活的韩国音乐家，前者1919年即担任私立上海师范专科学校合唱、指挥教师。抗日战争时期，1941年在重庆夫子池新运广场举行“千人大合唱”时，他是四位指挥之一，大型话剧《屈原》和歌剧《秋子》都由他执棒，又是国立音乐院实验乐团团长兼指挥；后者则创作了多部儿童歌舞剧、童话歌剧、歌唱朗诵剧，尤其1940年在西安演出韩悠韩创作的歌剧《阿里郎》，是韩国近代音乐史上第一部民族歌剧，这样的历史人物研究，实际上已经跨入国际性音乐文化领域。在《边角》一书中，无论叙史论述，总是追本溯源，条理清晰，在论及邓丽君的历史贡献时，对她演唱歌曲作品背后的词曲作家如琼瑶、庄奴、古月、汤尼等都有较为细致介绍，体现了史学思维的严谨性，使人窥其全豹。这些，都构建了《边角》的厚度分量。

这部史学文集的研究深度，最重要的体现莫过于作者史学观念的升华。任何著述的文化价值首先在于著作者的思想是否能够引领或追随推动时代发展的进步潮流。现代音乐史学曾经历了“左”的思潮占统治地位和中国社会改革开放后开放式的多元化研究两个性质全然不同的历史阶段，在这样两个阶段中，音乐史学家都存在一个“立足点”问题。作者在“绪论”中曾坦诚地说：“我们的艺术史有许多可以称之为‘鹦鹉艺术史’——鹦鹉学舌，学政治之舌，学党派之舌，学权威之舌。音乐历史著作往往在威权面前嗫嚅失语。我自己就是一只老鹦鹉，学舌几十年了，缺少自己的思考，没有自己的话语。”这段自我剖析的话是很感人的。近代新史学精髓就是“独立之精神，自由之思想”，可惜在很长一个历史阶段我们丢失了中国史学的

良知与灵魂。作者只有在意识形态观念产生质变之后，才能在著作中无所畏惧，直抒己见。第十六章“瞿希贤研究”是本书最具耀眼闪光的篇章之一。瞿希贤（1919—2008）是现代中国才华横溢、备受人们喜爱的女性作曲家，尤其是她的歌曲作品在社会上广为传唱，多为经典性精品。但是，一般人却很少了解她曲折人生经历，特别是她对历史的反思，对自己作品的自我否定。作者以浓重的笔墨书写她的生平、才华、磨难、品格、精神，令人读后为之动容。瞿希贤的音乐创作，“文革”是一个分水岭。“文革”初期她突然被逮捕，投进监狱6年7个月，获释后到了1978年7月才彻底“平反”。正如她自己所说：“‘文革’把我一刀斩断。”于是，她的歌曲作品开始由“革命性”向着“人性”转化，晚年创作了《把我的奶名叫》《布谷鸟唱了》《飞来的花瓣》等优秀声乐作品，迎来了音乐创作的新生期。1995年，中央合唱团要演出《全世界无产者联合起来》这首合唱作品，有人找她商议时，瞿希贤说：“这首歌已经过时了，再唱不合适了。”当中央合唱团坚持要唱时，她态度坚定地说：“我坚决不同意你们唱这首歌。如果你们坚决要唱，我要和你们打官司。”这是多么掷地有声的话语！使人们进一步认知写作或学习音乐历史目的还要善于透过音乐表象去研究人与社会关系的复杂性，人生命运的必然性与偶然性，音符中的历史竟然充溢着社会人生的万千气象。在《边角》一书中，廖辅叔的柔中藏锋，瞿希贤的大彻大悟，王洛宾的高处惧寒，黎锦光的全身而退，邓丽君的红颜薄命，等等，不正是音乐史学家在宏大音乐叙事之后更应该点拨的“弦外之音”么？《边角》一书，作者的研究体现了一定深度，尤其是作者“还原音乐历史的真相”的追求，寻找历史的真实、本真的用心，最终目的是探究一个“真”字。所以，本书的广度、厚度与深度，实际上是梁茂在史料学、方法论和史学观方面有较大提升的显著体现。

孟子曰：“穷则独善其身，达则兼善天下。”（《孟子·尽心上》）学界一般作为儒家的入世精神和道家的出世境界之“儒道互补”加以解释。实际上，孟子原意是说人得志和不得志时都应有的作为。用今日语境来解读，是指一个人处于中心地位或边缘角落时应该如何处世做事。人的一生总有顺境和逆境之不测风云。梁茂是一位勤于耕作的音乐史学家，他的早期专著有《中国当代音乐》（1993）、《香港作曲家》（1999）、《百年音乐之声》（2001）等，均为“独善其身”之作。《二十世纪中国学术论辩书系·艺术卷·中国音乐论辩》（百花洲文艺出版社，2007）是由他担任主编，带领一批博士、硕士对音乐界争议一个世纪的热点、焦点问题进行材料汇总、点评的著作；另一部由他任执行主编（高为杰任副主编）的《中国交响音乐博览》（人民音乐出版社，2010），参与写作者也以音乐院校中青年教师和博士生、硕士生为主，两书均为“十五·国家重点图书出版规划”项目，后者出版后还获得“第五届中国出版集团公司奖·综合奖”、“中国出版集团公司2010年度优秀畅销书奖”和“入选新闻出版总署第三届‘三个一百’原创图书出版工程”三项奖励，这两部集体编撰的著

作，不妨视为他“兼善天下”之成绩；这本《边角》，则是又回归“独善其身”从事学术研究的成果。梁茂在“绪论”中有段话是这样说的：“每个人的人生也都是一部曲折的历史：今天你处于舞台的中央，明天就可能跌到幕边或幕后；昨天还是贴满光环的名字，明天会轰然崩塌。反之亦然。变化就在顷刻之间。从这一点讲，历史是无常的。惟其无常，才给人以无穷的研究兴趣。”笔者认为，如果不作为带有“宿命论”的悲观色彩理解，亦如他所说：“‘三十年河东，三十年河西’。历史永远处在变化发展和轮回之中。”无妨看做他写作《边角》一书的心态自述。

任何一本著述的出版，总会有遗憾与不足之处。《边角》同样如此，有的章节略嫌粗糙，有的段落失之繁琐。但是，笔者颇有感触的是，梁茂由自嘲为“鹦鹉学舌”的学者，在经历了世态炎凉的“退休”后，并未变得悲观失落，消极厌世，而是重新振作，脱胎换骨。《边角》一书出版的价值，更在于他在史学观和对人生曲折认知道路上的新生。人生磨难是一种财富。梁茂“史料库”中保存着许许多多值得研究的课题，作为音乐史学家更需要学习瞿希贤在大起大落后的大彻大悟，为中国近代音乐史学的建设与发展做出更多贡献。

是为代序。

2014年12月6日于济南佛慧山下

代序：历史的魅力

历史的研究是一个国家和民族对传统文化的重温与反思，具有清醒保持理性认知的永恒价值。同时，从尘埃封存的历史记忆库中唤醒沉睡千百年的史料加以研究有着更为特殊的意义。大凡有着悠久文明的古老国家地下文物和地上文献之无比丰富更加彰显出历史研究的厚重感乃至能引起世界轰动的文化发现，令人遐想犹如宇宙苍穹般无垠空间之历史的魅力。

埃及开罗附近吉萨高原沙漠中100多座金字塔是4 500余年前古埃及文明的象征，这里是尼罗河河谷绿洲和撒哈拉沙漠交汇的地处。法老海夫拉金字塔前的狮身人面像气势壮美，它的神秘莫测震撼着每一个仰视它的游客。这块用2 000吨重的巨石雕刻而成的巨像仿佛是法老的守护神，几千年来以忠诚、威严的形象体现着古代埃及工匠的智慧与才华而驰名世界。在狮身人面像附近的地洞里，人们发现了一部用古拉丁文写成的羊皮书手稿，成书时间大致在公元前8世纪，作者署名丹尼斯。丹尼斯作为一个预言家将狮身人面像解释为四个星座合体：狮子对应着狮子座，象征着权力，代表一个社会的政治；人头对应着天秤座，象征着精神，代表一个社会的宗教；鹫翅对应着天蝎座，象征着智慧，代表一个社会的科技；牛尾对应着金牛座，象征着富有，代表着一个社会的经济。政治、宗教、科技、经济构成人类社会的四大支柱，并且预言四大星座交会成一个恐怖的大十字时，人类的历史将宣告结束。丹尼斯的羊皮书手稿究竟是真实或是杜撰，似乎是一个历史谜团，雾里看花，扑朔迷离，却使人领略到历史魅力的无法抗拒性，它是文化中的文化，社会生活中不可或缺。亚洲东方中国历史之悠久，各个朝代地下文物之精美、粲然，同样吸引着全世界的眼球，仅一座秦始皇陵周边出土兵马俑古代军阵之宏伟气势，将军、文书、步兵、骑兵、弓弩手形象的栩栩如生，已经引起世人瞩目，被誉为“世界第八奇迹”，何况尚未发掘的始皇陵地下寝宫。据《史记·秦始皇本纪》载：“始皇初即位，穿治骊山，及并天下，天下徒送诣七十余万人，穿三泉下铜而致椁，宫观百官奇器珍

怪徙臧满之。令匠作机弩矢，有所穿近者辄射之。以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理。以人鱼膏为烛，度不灭者久之。”[1]极尽人间逝者之奢华。有学者认为，夏商周三代镇国之宝“九鼎”、战国“和氏璧”、秦“十二铜人”以及“长明灯”等失传珍贵文物都有可能作为陪葬品埋入秦陵。目前一些考古学家建议开掘秦陵，动机也是希冀一睹秦始皇陵这座世界上独一无二地下宫殿的千古奇观，历史的神奇确实令人向往。何况，记载中华五千年文明史的“二十五史”中有数不尽为历史尘埃所湮没的历史人物、历史事件等待着我们用新的历史观点去发掘、解读、剖析、澄清，这也是历史研究的重要方式之一。所以，山东潍坊学院课题组从《明史》中发现律学家王邦直史迹与著作并专门成立课题组立项研究，是一项很有意义的工作。

王邦直（1513—1600），山东即墨人。出身名门望族。自幼聪明好学，熟读四书五经，诸子百家；兼学天文历法，阴阳之术。科举仕途却屡受挫折，直到40岁时方被荐“岁贡生，入太学”，经翰林院考试官至直隶盐山（今河北沧州市盐山县）“县丞”。隆庆元年（1567）十二月进京候补改选时，应诏上奏“恤民十事疏”，针砭时政弊端，献计治国安邦，却因朝廷裁员而遭罢黜。罢官归故里后，农耕之暇，笔耕不辍，以近20年时间著成《律吕正声》60卷。万历二十八年病逝，享年88岁。

作为500年前出生的中国知识分子，王邦直一生并无惊天动地业绩。为官不过芝麻八品，有奏文“十疏”，曾得隆庆帝“其言多切时弊，勿以官卑废言”之嘉奖，却仍受官场排挤，两袖清风回乡。以乐律著书立说，有《律吕正声》传世。自云：“不惮劳苦，竭力研穷，几二十年。”（《律吕总叙》）因此，对王邦直的历史研究，意义在于揭示中国后期封建社会一个普通文人的人生遭遇及其命运，思考制度对人的制约性以及人在制度面前能否保持尊严性这样一个具有双重性质的历史命题，其中也必然要以乐律研究作为重要切入点。潍坊学院课题组以学校多学科交叉研究优势，在短短几年时间中完成了《律吕正声》点校本（中华书局出版）、《王邦直与〈律吕正声〉》、《王邦直律学思想研究》（油印本）三部著作之研究成果。这种以课题组分头研究撰写，统一审稿修订形式具有主帅坐镇、麾下各个击破的战略特点；课题组负责人王守伦先生颇有“运筹于帷幄之中，决胜于千里之外”的气度。其中，王守伦著《王邦直律学思想研究》[2]则是一部总括其成的学术著作，该书将由中华书局出版，王守伦先生向我索序，我们之间有着多年学术交往，无可推却，现略谈几点读后印象，聊以代序。

其一，原原本本，详其源流，历史脉络清晰。

---

[1] ［汉］司马迁撰：《史记》（第一册），“秦始皇本纪第六”，中华书局，1959，第265页。

[2] 王守伦：《王邦直律学思想研究》，中华书局，2015。

本书第一章对王邦直家世生平（包括时代背景、家族、履历）作了详细介绍，将历史人物生存环境进行历史还原，由远及近地勾画出研究对象的社会、血缘、经历等主观、客观因素之来龙去脉，揭露了明代吏治腐败、科举制度的罪恶。如引用赵翼《廿二史劄记》之言："明之亡，不亡于崇祯，而亡于万历。"较为深刻地反映了王邦直接受封建制度教育所形成的理想抱负。王邦直的家族血缘关系也追溯到相当久远的"琅琊王氏"，尤其对东晋时期王导、王敦、王羲之等名门望族的兴盛不惜笔墨，显示了家族名望对后辈之影响。王邦直的先祖王佐移居即墨后，"琅琊王氏"之分支在此繁衍生息。自汉至唐，"琅琊王氏"仅宰相即有92人，仕宦显达，名人辈出，可知王邦直仕途追求及其受挫的心理影响。第二章"《律吕正声》版本研究"主要对《律吕正声》成书过程及版本考察和"十疏"的写作背景与内容进行梳理，为弄清楚《律吕正声》版本流传的情况，课题组足迹走遍北京、上海、广东、甘肃、辽宁、浙江、台湾各图书馆查阅存本，进行排比对照，得出结论。这样的严肃态度在学术研究中值得提倡。对"十疏"内容在交代社会背景前提下进行逐条分析，有理有据，在此基础上探究王邦直经世思想"民也者，国家之元气也""致治之道，则民固当先"，为他提出"恤民穷"的民本主张提供了内在因果联系，结论令人信服。本书研究主体则以第三章《王邦直律学思想内涵研究》、第四章《王邦直律学思想的形成与价值研究》加以展开，对该著作涉及王邦直著作中体现的思想内涵及其形成与价值进行了较为深刻的研究与阐述。第五、第六章则对《律吕正声》中的"器乐文化"和"乐舞文化"作为分支内容进行作为研究陈述对象。第七章《王邦直律学思想比较研究》具有宏观视野的总结性质，突出了王邦直的律学思想在我国传统律学发展中的地位，乃至在与西方乐律学比较中的意义价值。附录"编年事迹"和"家族世系表"对王邦直的学术活动和世系梳理有着简明扼要的传统史学"编年""系表"特点。因此，这部专著将这一课题各个方面的相关内容都做了原原本本的历史汇总与分析研究，使人一目了然。该书清晰历史脉络显示了总体方案的制定和著作者的汇总能力以及独到见解，具有一种专业的研究思维和写作特点。

其二，论述全面，巨细无遗，力求创新突破。

该书目录结构实际已经显露出研究成果之特色，两者具有表里关系。但是，学术研究毕竟需要踏踏实实、一步一步地进行。课题组或分头作专题研究，或集合一起做考察调查，从成果显示出研究人员具有很强的责任感和较好的协调性。学术研究多为个体精神创作活动，群体研究则往往产生排异性现象。但是，本书无论在总体结构或每一章节研究都具有论述全面、巨细无遗的特点，并力求在学术上创新突破。从《即墨县志》中发现王邦直事迹记载并成立课题组研究本身就具有一种创新性思维亮点。将王邦直作为即墨乃至山东的文化名人从已被湮没的史料中发现，并且在省社科规划研究立项（2009年12月）和获准国家社会科学基金艺术学

项目立项(2010 年 7 月)，具有学术研究填补空白意义。课题组对王邦直的出生年月、籍贯、族系、官职升迁、画像、墓地、碑文等做了大量实地调查与考察工作，获得较为准确的资料，也属于首次发表的研究成果。仅《律吕正声》之版本研究，课题组先后到全国(含台湾)13 个省市图书馆、档案馆，对保存的 18 部存本进行核对考察，这是研究工作建立在史料翔实基础之上的一例。课题组的调查与研究还不限于从书本到书本，而是深入到民间、地头、祠堂搜集相关材料，如王邦直画像是找了几位王氏后人座谈描绘后确认的特征，在此基础上铸造了王邦直铜像。在研究中不放过任何线索，由点及面，能够将五百年前的历史人物各个方面情况较为立体化地在研究成果中加以呈现。同时，书中多数章节的材料与论述也尽可能做到全面、客观，对自明以来有关王邦直律学著作的不同评价均予以收入。所有这些，为本课题绝大部分内容的研究奠定了较好基础，具有一定的填补空白与创新意义。该书在课题组集体成果基础上加以总结，提升到一个新的理论高度，具有画龙点睛的作用。

其三，律学研究，古今难题，期待越做越好。

毋庸讳言，中国乐律研究无论古今，均具有极大难度。它不仅关系到音乐实践的运用问题，在理论思维及其研究模式方面更存在着认知上的差异与争议，尤其律学研究涉及数学计算等一系列的复杂现象，更令非专业研究者望而生畏，因此，对王邦直《律吕正声》的解读与评价就成为本课题研究必须突破之“瓶颈”，尤其是对王邦直律学思想的研究，更是理论研究中的重中之重。对王邦直律学思想研究，肯定性观点或批判性观点在研究中具有不同视角却有着相等学术意义，这是由于历史研究的使命在于评价历史人物应有的历史地位以及揭示事物价值与作用的客观存在，从中得出规律性的可信结论。律学研究也是如此。我们不妨将朱载堉和王邦直作一比较：朱载堉(1536—1611)和王邦直(1513—1600)为同时代人。朱载堉于 1584 年(实际为 1581 年)完成“新法密率”(十二等程律)计算；王邦直于 1586 年完成《律吕正声》撰述，又几乎在同一年代。朱载堉以 2 开十二次方求得相邻律之间的频率倍数，再连续自乘 12 次还原到 2(两次开平方，一次开立方得出倍应钟到正黄钟的长度)，彻底解决了“黄钟还原”难题，他的研究成果即便在世界律学领域也具有领先地位，王邦直设定黄钟管长为 3 寸 9 分，用加减 9 分的计算方法，自以为可以解决“黄钟还原”，实际上造成管长与音高关系的混乱，陷入了律学研究“误区”。他们治学态度之自我评价也大相径庭，朱载堉云：“余为人无所长，惟算术是好，因其所好，而益穷之，以求至乎其极。”(朱载堉《律学四物谱序》)王邦直则自诩“千载之谬可革，往圣之绝学不患于无继”(王邦直《律吕总叙》)。更为重要的是，作为朱元璋九世孙的朱载堉能够 7 次上疏请求放弃郑王爵位，和封建皇族断然决裂，体现刚直不阿的叛逆性格与人文精神；王邦直则为“琅琊王氏”后人名望所累，寄希

望封建统治者能够“减赋役”“实仓廪”“禁势豪”“正仕途”“振纪纲”……最后自己却被淘汰出局，晚年以著述《律吕正声》了其终生。在制度与人的关系中折射出明代后期两位律学家的不同性格与命运。诚然，他们两人律学研究有着“应用律学”和“理论律学”之不同，王邦直提出区分“三分损益”和“隔八相生”的概念以及求取黄钟还原数据的均差特点，均有深入研究之必要，这也是课题组立项研究重要价值的体现。所以，王邦直研究从更开阔历史视野切入，应该说大有文章可做。历史人物研究极为复杂，王邦直花费20年时间并非在做“律学游戏”，至于他的律学研究有哪些取得突破进展，是否如《明史》所说“托之空言”，或是受传统律学思维的制约与束缚，在律学界也是需要有待于来日深入研究的内核问题。评价王邦直《律吕正声》复杂性也在于此。所以，虚怀若谷的胸襟和慎之又慎的态度以求得正确的结论是历史研究人员应当持有的敬畏心理。

笔者对本书印象最深的是，在王守伦先生领导下，各学科的教师加入到了课题组的研究行列。尽管目前不少地方还存在着尚待改进之处，但是，历史研究过程实际锻炼了课题组研究历史的观念、方法与能力，同时还带动了一批科研成果产生。更为重要的是，他们抱着严肃认真的态度，对王邦直的律学研究反复进行思考修改，得出一分为二、客观合理的结论。这样一种虚心求教的学术观念与态度不是所有人都能够做到的，实事求是地研究历史对于加强科研工作尤其具有积极意义。

在普通人眼里，历史像女人的背影，渐行渐远，只留下模糊的追寻印象；

在史学家心中，历史是广交的知音，越走越近，能达于本质的认知境界。

发思古之幽情，谈议题之得失，东拉西扯，不拘章法，是为序。

刘再生

2015年2月6日

阶梯式通道　螺旋形升华

——评《中国风格钢琴练习曲60首》的现代意义

1935年5月，俄国作曲家、钢琴家齐尔品（Alexendre Tcherpnine，1899—1977）在商务印书馆出版《五声音阶的钢琴教本》。萧友梅写的“卷头语”云：“车先生相信各民族用惯的音阶，不能绝对废止。现在流行的钢琴教本，都是用西洋七声音阶做基础的。他相信中国人学钢琴，起头如能用五声音阶做基础，必定更容易领会。…… 教材均由浅入深排列作成，颇合初学钢琴教本之用。”〔1〕指出了齐尔品提倡中国人学习钢琴时，采用五声音阶作钢琴教本的必要性质。齐尔品也说：“我们应该用一种特殊的方法来培养中国的音乐学生：对于新手而言，首先要保证他有一种乐器以及足够数量用来演奏的乐曲；其次，在这些乐曲中，至少有一首是以现代方式改编的中国民歌。”〔2〕时隔70余年，窦青编《中国风格钢琴练习曲60首》（以下简称《60首》）新近由上海音乐学院出版社出版，进一步向人们展示“中国风格”钢琴练习曲在我国钢琴教学中作为“母语”基础的迫切性及其将会产生影响深远前景的现代意义。

名家荟萃　佳作纷呈

一般以为，编选“曲集”只不过属于非原创性的单一文化劳动，其实是一种误

---

〔1〕 萧友梅：《亚历山大·车列浦您（五声音阶的钢琴教本）卷头语》，载《萧友梅全集》（第一卷·文论专著卷），上海音乐学院出版社，2004，第656页。

〔2〕 齐尔品：《现代中国的音乐》，孙海译，载《音乐研究》，2009年第1期，第103—109页。原载美国《音乐季刊》（The Musical Quarterly），第21卷第4期（1935年10月）。

解。“曲集”编选需要作者具有宏观性的创新思维和高瞻远瞩的战略眼光。钢琴作为欧洲的“乐器之王”，20 世纪在我国近代得到了最大程度的普及，中国风格钢琴曲的创作在探求中西两种音乐元素的结合方面作曲家做出了有益的尝试，开辟了崭新的音乐创作领域。但是，演奏中国钢琴音乐作品却存在一个“缺环”，这就是钢琴教学和钢琴演奏之间的“脱节”。正如钢琴家周广仁先生以切身体会所说：“我最早接触的中国钢琴作品是贺绿汀先生的《牧童短笛》。我非常喜欢这首乐曲，它风格独特，好听，既抒情又活泼。但我觉得很难弹好，很不顺手。我研究了很久，结果发现，我从小是用德国的入门教材长大的——拜尔、车尔尼等等。西方古典音乐是建立在大小调音阶体系上，而我们中国音乐是建立在五声调式之上。从演奏的角度讲，七个音的音阶在钢琴上的排列很自然、顺手，而五声调式的指法就难弹多了。”（《60 首・序》）指出了上述问题的“瓶颈”所在。同时，也是我国许多富有前瞻性眼光的作曲家和钢琴家思考并在创作实践中加以解决的共性问题。窦青教授长期从事于钢琴教学，尤其在“中国风格钢琴练习曲研究”领域进行深入、全面的求索，以开放式思维通贯全局，因此，对于中国风格钢琴练习曲如数家珍、烂熟于心，从搜集的 200 余首练习曲中精选编成《60 首》问世，这样精细的学术工程不是随意即兴能够完成的。翻看目录，诸多大家如黎英海、周广仁、杜鸣心、储望华、赵晓生、倪洪进、郭志鸿、李重光、谢功成的练习曲作品比比皆是，可谓名家荟萃，光彩夺目；所选曲目中，既有黎英海早年出版的《五声音阶基本练习》中 6 首作品，也有倪洪进以京剧曲牌创作独具一格的 4 首佳作，还有赵晓生悉心融入各种技法谱写的 10 首练习曲目等，令人目不暇接，爱不释手。所以，《60 首》出版后在钢琴界引起了广泛关注，并非是一种偶然现象。

循序渐进　曲径通幽

作为钢琴练习曲教本，规律性的现象无疑是由浅入深、循序渐进的阶梯式训练。在西方，钢琴练习曲已经具有体系性的范本如“车尔尼”等以技术训练为目的之经典历史文献，然而，在我国，就中国风格钢琴练习曲教材而言，却属于空白领域。20 世纪以来，中国风格钢琴曲的创作开始形成一定气候与规模，虽囿于和欧洲历史文化迥异的背景差异，中国钢琴曲多为篇幅短小的钢琴小品，却也不乏一批洋溢着东方情调，韵味隽永，风格鲜明，技法独特的佳作问世，赢得海内外钢琴界的瞩目。但是，中国风格钢琴练习曲教本如何分类、定级，才能符合钢琴学生循序渐进的学习进度，又是一个缺乏参考系数的难题。在目前这类练习曲数量有限的情况下，《60 首》将之分为初级篇 20 首、中级篇 20 首、高级篇 20 首三大部分，应当说

编者颇为用心良苦。正如魏廷格教授所指出的："'60首'分为上、中、下三部分，大致以从易到难为顺序，便于各种程度的练琴者选用。而且，编者对乐谱的表演用语、各种记号，都进行了审订，为教、学、练提供了方便。从技术训练方面看，'60首'涉及了几乎所有钢琴技术种类。就是说，充分使用本书，主要的、基本的钢琴技术，都可得到有效的训练。"(《60首》序）如"初级篇"主要包含断音、落提、连音、跳音、音阶、琶音、复调练习、双手均匀交替、同音反复等基本钢琴演奏手法和技巧。在这些篇幅短小的练习曲中强调了双手的协调性，使左右手都能得到充分的练习，与车尔尼的单手重点练习是两种截然不同的感觉。五声性的强调使这些技术课题在初级阶段就显示出了不同手位、不同手感等特殊性；"中级篇"主要训练学生双手的独立性，对连续弹奏音程、和弦的方法以及对八度演奏技术的掌握，同时，训练中相对于车尔尼299、740等强调固定音型练习的织体来说，更加注重于旋律优美流畅、节奏多变的色彩性，使学生对中国钢琴练习曲产生更为直观的感受；"高级篇"不仅增强了技术难度，需要学生花费较多时间和精力加以攻克，曲目多富有中国传统音调特色，并将中国音乐元素和西方钢琴形式协调地融于一体，更加具有"音乐会练习曲"的性质。因此，《60首》和西方钢琴练习曲相比较，强调中国五声调式的训练优势便显得十分突出。

从演奏上来说，五声调式比欧洲大小调音阶的演奏艰涩许多，也丰富许多。单纯从技术训练上讲，五声音阶是介于西方大小调音阶、中古七声调式、七和弦长琶音之间的一种特殊形态，后者的各类音阶是以级进、重叠方式出现，而五声音阶每组只有两个小三度的隔空，与之不同；在四音位置上有个空键位，要在五指中省略一指，只用4个手指；五声琶音需要使用5个手指，长琶音又不同于西方琶音只用3个或4个手指，使得在训练过程中不可避免地出现了由五指到一指的转指练习；短琶音也是需要五指并用，且每组的间距有六度或七度，要小于西方音阶七和弦的八度琶音。在这两点上，两者的鲜明不同不仅显示了音乐文化面貌的差异，而且渗透到钢琴技法练习的细节之中，凡此种种，说明《60首》编者对于中国风格钢琴练习曲教本编选的目的、思路、方法、手段，从宏观到微观都有着细致入微的思考和方位性的驾驭能力。更为重要的是，编者着眼点在于解决培养学生中国音乐"母语"表述思维能力在钢琴练习与演奏中和技巧相以吻合的设想，赋予中国钢琴练习曲以时代的使命。这样一条途径，需要依靠中国作曲家和钢琴家的集体努力方能达于更为完善的境地，绝非是孤军奋战能够实现的目标。但是，"他山之石，可以攻玉"，《60首》出版价值即在于编者做了"集腋成裘"工作，以教本形式向人们展示了中国风格钢琴练习曲的现代意义和作用。

知音翔集　大道共谋

衡量一本著作社会价值的高下，主要是考量其在多大程度上反映了学科的面貌状况及其对学科建设起到的推动作用，此外，著作出版后的社会反响也是重要的标志。在这一基点上，我们看到，和齐尔品的《五声音阶的钢琴教本》相比较，《60首》反映了中国作曲家和钢琴家在创作中国风格钢琴练习曲领域所取得的不俗成绩，中国音乐元素更为丰富，练习途径更加贴近学生学习中国钢琴风格的循序渐进要求。编者所掌握200余首曲目，除因版权事宜部分已故作曲家的作品无法列入外，《60首》基本上显示了20世纪中国风格钢琴练习曲创作这一学科的现状面貌。同时，《60首》出版后，迎来了众多海内外的“知音”。如在中央音乐学院任教的法国作曲家B. 聂伯纳(Benoit Granie)看到《60首》后对中国风格钢琴练习曲选题非常赞赏，盛情邀请编者到该院讲学。美国阿肯色州CICA夏季音乐会音乐总监Thomas Chen(托马斯·陈，中文名陈春雨)邀请编者去做“中国风格钢琴练习曲”讲座并演奏双钢琴。目前，窦青正在纽约大学做访问学者。她的指导教师一位是钢琴系主任Marilyn Nonken，专攻现代派钢琴作品，另一位是印尼的华裔教授EDuarDus Halim(中文名林禀乐)，是国际著名钢琴家霍洛维兹的关门弟子，他们对《60首》中周广仁先生“序言”的评价感到十分惊喜。特别值得关注的是，“第21届美国音乐公开赛”于2013年2月举办，组委会和编者联系时提出，正在考虑于第22届比赛时从《60首》中选出曲目作为该届比赛必弹的中国作品，美国举办的这一比赛规定五年内曲目不能重复。这些从外国作曲家、钢琴家和国际音乐比赛获得的信息与“知音”，或许是编者亦未所料及的喜讯，一定程度上也证明“中国风格钢琴练习曲”在国际范围中引起的重视与反响。

诚然，和西方钢琴练习曲的体系性建设比较，中国风格钢琴练习曲学科建设的起步又显得滞后。以车尔尼的练习曲创作为例，车尔尼(Kari Czerny，1791—1857)是19世纪奥地利的作曲家，他既是贝多芬的弟子，又是李斯特的老师，自己又创作了1 000余首各种形式的音乐作品，然而，他最有影响的还是编写多卷钢琴技巧练习曲，其中综合了各类乐曲的各种钢琴技巧(从初学直至高深技巧)，目前仍在世界各国钢琴教学中广泛应用，因此，西方钢琴练习曲已经建立了体系性的范本。中国风格钢琴练习曲的体系性建设则需要引起中国作曲家和钢琴家的高度重视，作为一个长期奋斗目标。当然，这一目标并不排斥西方钢琴练习曲，我们在教学中常常用到的车尔尼、肖邦、李斯特等练习曲，和中国风格钢琴练习曲比较，两者既不是对立关系，也不是主从关系，而是平行关系。我们培养中国钢琴家，既能演奏经典性

世界钢琴名作，又能以演奏中国的钢琴作品从而独树一帜。这是中国作曲家在这一学科建设方面需要追求的重大目标。《60 首》已体现了螺旋形的时代升华。

赵晓生教授认为：“强烈吁请国内钢琴界师生关注、支持、使用、推广《中国风格钢琴练习曲 60 首》……即使从纯技术训练角度衡量，在各种程度各类型技术课题上与车尔尼、肖邦 PK 痕迹明显，但五声性的强调使同样技术课题在初级阶段就显示出不同手位不同手感等特殊性来。原先我不赞成从初学阶段接触五声音阶，认为会破坏手型稳固。现在看法改变了，觉得五指位置巩固后及早接触五声位置为好。其中不但因为强调中国风格，在技术类型引发的手位、动作、触键诸方面，都提出许多与车尔尼甚至肖邦不同的课题，因此，此教本对中国钢琴音乐做出了重大贡献。”总之，窦青教授编《60 首》的出版，将会引起钢琴界对于这一学科体系性建设群策群力的支持和重视。

（原载《人民音乐》2013 年第 5 期）

［附注］本文另一合作者为山东师范大学音乐学院钢琴副教授葛晓明。

指挥实践的理论升华

——简评朴东生《指挥排练札记——中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控》

作为指挥家的朴东生已经远离巅峰生涯，退居到难得在公众场合露面的隐身状态，但是，作为理论家的朴东生却以《指挥排练札记——中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控》〔1〕（以下简称《札记》）一书给人以出其不意的惊喜，登上指挥家生涯的巅峰。在中国民族管弦乐的土地上，他始终是一位不甘寂寞、不怕劳累的播种人和耕耘者。

理论并不高不可攀，将实践经验加以提炼，升华到共性规律的高度，为人们普遍接受，就成之为理论。指挥艺术是只可意会不可言传以手势动作为母语的表演艺术，即便国际上享有盛誉的大指挥家，也鲜有理论著述问世。朴东生著《札记》一书，以六部民族管弦乐作品排练时的指挥处理由音响整合与音色调控角度切入，把指挥棒尖端各种表情化作简明扼要的文字，总结自身丰富的指挥实践经验，掌控最为关键的核心问题，深入浅出，画龙点睛，将中国民族管弦乐的表演空间拓宽到更为理想的境地，实现了指挥家的自我超越，达到理论与实践合一的高文化境界。因此，将《札记》评价为我国民族管弦乐指挥艺术具有开山地位的经典之作，丝毫也不为过。

登高望远　纲举目张

《札记》中“导言”是一篇独立成文论述中、西管弦乐队不同特色的重要文字，也

---

〔1〕 朴东生：《指挥排练札记——中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控》，人民音乐出版社，2013。

是切入本书为何将“音响整合与音色调控”作为贯穿全书主体的根由。人所共知，“指挥是乐队的核心与灵魂”。在欧洲，著名指挥家犹如灿烂星群，映照着奇妙音乐世界夜空。他们诠释的诸多交响乐、歌剧作品，成为人类音响艺术的宝库，百听不厌，魅力无穷。中国近代指挥家则屈指可数，优秀的民乐指挥更如凤毛麟角，缘由在于西洋管弦乐团和民族管弦乐队在中国形成均不足百年。“导言”对于我国历史上大型器乐形式的产生并相应有“指挥”角色以及“鼓佬”在戏曲音乐中的地位，令人信服地论述了中国和欧洲在不同文化、历史背景下形成各自的音乐传统。然而，即便西方管弦乐形式的指挥，依旧很难替代中国现代民族管弦乐团指挥的作用，原因何在？作者以“乐器性能的不同”“声部构成原理的不同”“音乐风格与文化内涵的不同”“演奏曲目文化积淀的不同”四个不同点点描了两者“音响文化内涵”的区别，并指出“主要表现在乐队构成的不同特点、音乐审美的文化理念和指挥面对不同风格作品等方面存在着极大的差异性”，“两者之间没有‘可比性’，同时，差异之中也包含着各自的长处。”将复杂的理论问题以通俗易懂语言解释得一清二楚。这样的宏观视野，源于作者自 20 世纪 50 年代起即担任中国青年艺术剧院儿童剧团、辽宁歌剧院歌舞团、中央歌舞团乐队指挥以及中国广播民族乐团、新加坡华乐团的客席指挥，曾率领乐团出访 31 个国家和地区，丰富的人生阅历和漫长的指挥生涯使他对中国民族管弦乐“魅力”与“局限”具有辩证意义本质认识。在此基础上，作者说：“‘音响文化’是指器乐艺术形式和作品内涵深度与指挥家、演奏家的艺术水准综合于一体所体现的听觉艺术的高层次文化。作曲家的配器高手和民乐指挥的行家里手都能够弥补民族管弦乐队目前所存在的某种缺陷。所以，比较中西管弦乐团的差异、区别和特点，目的在于提示中国民族管弦乐队的指挥家们进一步明确自己的历史责任，在音乐艺术二度创作方面做出更为出色的贡献。”还说：“如何通过排练有实效地进行扬长避短式的音响整合和音色调控，既是一个至关重要的课题，也是一道十分棘手的难题。所以，民族管弦乐的指挥需要有独特的创造性，绝不能简单地将交响乐指挥某些特有的理念、排练手段、排练方法和排练习惯生搬硬套地运用于民乐合奏的排练。这既是‘导言’想说明的问题，也是编撰本书的深层缘由。”（第 3—4 页）

纵观中国近代优秀音乐理论家，无一不以人类音乐文化的开阔视野结合中国国情解决音乐实践中的问题。朴东生以敏锐的前瞻意识在中国民族管弦乐领域提出具有实践和理论双重意义的重要命题，并以《札记》作为探索解决的途径，做了一件功德无量的事情，对于中国民族管弦乐指挥艺术的观念更新和总体建设具有重要现实意义。

作品诠释　入木三分

《札记》选用民族管弦乐《维吾尔音诗》(刘湲作曲)，《春江花月夜》(秦鹏章、罗忠镕改编)，《十面埋伏》(刘文金、赵咏山改编)，《难忘的泼水节》(刘文金作曲)，《庆典序曲》(赵季平作曲)以及二胡与乐队《洪湖主题随想曲》(张敬安、欧阳谦叔原曲，闵惠芬二胡编曲，朴东生乐队改编)六部大型作品作为诠释范例。如何诠释作品，指挥家有何灵丹妙药？无疑是读者最感兴趣、最为关心的焦点问题。当逐一打开六张DVD聆听、对照谱例观赏时，仿佛置身于排练厅现场，不禁为作者充满智慧的语言将脑中“无声之乐”传递给每一个演奏家、化作震撼的音乐而叫好、喝彩！作者说：“《札记》不是音乐学和作品分析专题讲座，只能在卷首和结语中，适当地向读者介绍一些有关作品产生的历史背景、对作曲家的有关评述或评论，增强指挥者和读者的了解。”(第22页)排练中，指挥则全神贯注于作品的音响和音色。在《维吾尔音诗》排练中，作者强调“这是一部传统与现代写作技法结合得十分流畅、自然而且有很深刻思想内涵和感染力的优秀作品。在这部充满现代交响性的作品中，作曲家创造性地挖掘了许多民族管弦乐队新颖的音响组合和演奏技法上的难点。”(第6页)因而排练时提出“注意大小调式色彩的明暗变化与对比”“和声立体化的音效”“和弦的音响平衡、和谐”等具体要求。如在乐曲主题再现的抒情性乐段时认为：“在民族管弦乐合奏作品中，像这样大篇幅的发挥以中阮的表现性能为主体，琵琶、大阮、扬琴予以辅助性衬托的用法十分罕见。虽然有中、低音笙和中胡、弦乐低音以及定音鼓作节奏性烘托，但弹拨乐点状颗粒型音响组合的特色依然很鲜明，宛若中阮领衔的‘弹拨乐合奏’，突出了中国民族管弦乐队特有的弹拨乐声部的特色和优势。”(第18页)我国民族器乐历来极为重视音色的光彩与变化，作者在进一步发掘作品中潜在音色的表现力可谓不遗余力。同时，在乐曲高潮前表现民族英雄沙迪尔被害时的强音“ffff”表情记号演奏时，作者说：“这一声巨响不必讲究什么音色，就是噪声，噪声也是音乐表现的手段。这一‘极限听觉’的噪声有着非同寻常的表现意义。”要求所有的“鼓”加盟助奏定音鼓，“这是最集中的一声巨响，犹如山崩地裂，巨浪翻滚，产生出一种撕心裂肺般强烈震撼心灵的艺术效果。”(第20页)作者整合音响，细至每一位演奏员技法要求，大至乐队全奏进入的刹那瞬间，明察秋毫，不予放过，将音响美感置于第一位标准，作为乐队“灵魂”，掌控音乐表演艺术“度”的分寸。

《难忘的泼水节》一卷，作者高度评价作曲家的创新精神，认为“刘文金先生的创作思维和写作态度十分认真、细腻、敬业，使我由衷地钦佩。在30年前的社会背

景和我国环境中以及创作总体态势下，能写出‘泼水节’这样经得住几十年历史考验的优秀作品，的确耐人寻味，说明他的音乐创作智力和功力都是很超前的。即使以今天的标准衡量，也找不出公式化、陈旧、过时、落伍的迹象，这在作曲界是非常难得的创作现象，誉之为‘常青树’毫不夸张。”（第 191 页）排练中，作者将“处理好傣族音乐的风格和独特的乐韵”、“处理好人声与器乐的关系”作为音响整合的整体要求。提出“排练时，应将声乐作为一个‘器乐化’的独立声部进行音色调控，如同器乐演奏‘声腔化’的道理一样，强化歌唱性的特色，使两者在韵律、力度、平衡等方面完美地成为一个交响性的整体。”指挥对“泼水节”中运用“腔尾跟缀”（在句尾作复调模仿式、错落有致的追随）的排练尤为细腻。他说：“传统音乐中的‘腔尾跟缀’奏法，是民间音乐和戏曲音乐中较常用的演奏手段，它已成为民族音乐中带有特征性的代表性用法，是千百年来历代民间音乐家对实践经验以‘谚语’或‘口诀’的方式加以高度概括的理论化总结。作曲家刘文金先生在这一快板乐段中作了非常细腻而精巧的运用，既是继承传统的精粹，又有可贵的创新和升华。”（第 153 页）因此，在排练时将每次出现的“跟缀”都做出有变化、有特点的处理，千姿百态，灵活多样。在快板段落中出现“排鼓”节奏音型，作者的处理也细致入微，要求“排鼓要有韵律，强调顿挫有致，弹拨乐、铃鼓也要与排鼓同步，这些均应紧密地贴附于二胡的主旋律之下并融成一个完美的整体。排鼓调音要准，铃鼓也要精选‘调门儿’。”（第 171 页）作者指挥思维缜密非同一般。类似的排练细节，在《札记》中比比皆是，读者自可任意翻读。在目前音乐界风气浮躁情况下，由于各种原因，不少乐团只排练一两遍，便草草收兵，登台演出。相比之下，《札记》强调“音响整合与音色调控”高质量地排练、诠释作品，对于中国民族管弦乐的健康发展，将具有深远历史影响。

真知灼见　妙语连珠

朴东生先生的指挥艺术，犹如沙场上身经百战的将帅一样熟谙兵法与兵家之道，具有一种王者之气。近百人管弦乐团每人一件响器闹出的动静，不亚于战场上千军万马的呐喊。挑剔的演奏员有时故意在音乐声浪中奏一个不准的音，考验一下指挥的耳朵，如果觉察不出，指挥威信便大打折扣。在朴老面前，演奏员则给予了高度的尊重。《札记》中许多充满智慧的话语，也是他在长期指挥生涯中积累的学养和底蕴，一语既出，就像将帅发出号令一样，军令如山，令演奏家们不得不折服。

“无论谱面上如何密密麻麻，织体多么庞杂，只要加以分类进行整合，则一切难题均可迎刃而解。排练方法上应注意简洁、利落，不可拖泥带水陷于某些细节的反

复纠缠之中，演奏员达到指挥要求即适可而止。从演奏员角度考虑，无休止地纠缠于个别演奏员的细节而将大多数成员冷落在一边的指挥是令人讨厌的。”（第 14 页）这是何等掷地有声的话语！据说，一位大型民族乐团的首席在看到这段话时，佩服得五体投地。睿智与宽容，这是胸有成竹指挥家的共性特征。

“当代民族管弦乐团队由庞大群体演奏散板，这种有规律的‘节奏惯性’自然由指挥者来掌控。这种掌控，指挥者有主动权，可以有主见但不能主观，应主动与演奏者寻求内心节奏的统一，以求得最好的默契。”（第 26 页）这是作者排练《春江花月夜》时处理“慢起渐快”的散板节奏时说的话。指挥家越是平易近人，对演奏员平等相待，就越能达到音乐默契效果。盛气凌人的指挥家往往不得人心，他们忽略了一个简单的事实：音乐是由演奏家群体发自内心的感情飞翔而出。

“这两拍长轮要‘细、密、碎’，都要发挥作用又都不能突出，是融合后的新音响。要讲究音色，晶莹透剔，犹如一把‘珍珠落玉盘’，不容杂质。起奏要整齐，渐弱要一致，同起同收。指挥意识中要记忆的是‘珍珠’而不是一把‘碎石’。”（第 32 页）这些话与其说是指挥在排练时要求，不如说是在和演奏家“促膝谈心”了。中国弹拨乐器历来讲究“珠落玉盘”的音色，深谙箇中之道的指挥家却并不是很多，这大概和指挥能否把握传统音乐的神韵息息相关了。

“木鱼，在民间传统音乐或佛教、道教音乐中随处可见，种类繁多、千姿百态。但在这部作品中的应用却令人耳目一新，用‘精巧之极’、‘绝无仅有’来形容也毫不过分。在渔歌‘清唱’的分句点上每次只有一声木鱼，共展现六次，却具有木鱼精彩‘独奏’的效果。排练前指挥者应会同演奏者精心筛选木鱼，音调高低、形态大小、音响共鸣等一定要符合‘独奏’的需求。”（第 37 页）指挥的审美理念简直可以用“天马行空”形容了。一声木鱼中竟有如此大的学问，实在令人惊叹。

“指挥家的境界在宏观层面上对民乐作品心中应该有一个‘一览无余’的视野，对具体作品的指挥实践则需要有个人的深刻感悟和独到处理，在作曲界和乐队、听众之间架起一座沟通心灵的桥梁，使人们的精神生活和听觉艺术变得更加美好和丰富多彩。”（第 191 页）《札记》作者所以能够将六部民族管弦乐作品排练、诠释得如此精到、完美，只有指挥家明确自身职责，长期投入指挥艺术的磨炼，无私奉献，方能真正达到指挥家的境界，指挥家的心态奥秘或在于此。

“问渠那得清如许？为有源头活水来”（朱熹《观书有感二首》其一）是富有哲理意味的诗句。在一切艺术门类中，音乐是最为抽象的艺术。将抽象的音乐直观化、具体化，以排练过程揭示指挥艺术的本质规律，在这层意义上，《札记》是我国第一部著作，世界上也未有过《怎样指挥交响乐》一类的文字。因此，本书的突破在于成功地向抽象挑战。开创了将文字、谱例、可视音响（DVD）集于一体的指挥艺术著作新体例。朴东生先生一生挚爱民乐指挥事业，出版有关指挥类著作有《乐队指挥

法》(1981,修订版,1997)、《指挥入门》(1998,第二版,2013)、《民乐指挥概论》(2005)、《合奏与指挥》(2007)、《指挥艺术概论》(2009),含修订版共有7部之多。在此基础上,完成《札记》这一指挥艺术的扛鼎之作。“源头活水”,相对于保守、封闭和不思进取,始终是文化发展的一种动力。永远保持水流的活态势头,是《札记》最可宝贵的成功之处。

(原载《人民音乐》2013年第11期)

音乐会与音乐作品评论

［嘤鸣集］

根植传统　求新求变

——听刘文金民族音乐作品音乐会有感

2005年11月13日晚，在中央音乐学院音乐厅聆听刘文金民族音乐作品音乐会归来，天籁之神韵犹萦绕于耳际，震撼之余波仍撞击着心头，留下了极为深刻的印象。这场音乐会共演出了刘文金的7部作品，依次为：《豫北叙事曲》(1959)、《三门峡畅想曲》(1960)，竹笛与乐队《鹰之恋》(1990)，民族交响诗《十面埋伏》(1981，与赵咏山合作)，琵琶、二胡与乐队《火——彩衣姑娘》(2002)，京剧、女高音与乐队《戏彩》(2002)和二胡协奏曲《长城随想》(1982)。这些作品创作时间跨度前后长达43年，创作形式均为民族器乐之作，创作题材具有不同时期之特色，均具有民族器乐作品的里程碑式意义。纵观音乐创作现象，一般而言，作曲家音乐创作的黄金岁月大致为一二十年左右。但像刘文金这样近半个世纪以来创作了大量的民族器乐、声乐以及其他类型的音乐作品，却保持着高质量、高品位的特色，在音乐界是较为罕见的，值得从理论方面进行一番思考与总结。笔者感想如下：

一、勇于探索与创新的作曲家

刘文金(1937.5.4—2013.6)青年时代在中央音乐学院学习期间即以“姊妹篇”《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》风靡全国、一举成名。这两首乐曲的主要特色，除内容所体现的时代精神外，一是开辟了二胡“快弓技法时代”，两首作品都有着“无穷动”的艺术魅力，成为进一步增强二胡艺术表现力的一个重要转折点，这在之前的二胡曲中是闻所未闻的。刘文金走在了时代潮流的前列，开创了二胡音乐的新时代。二是将中国民族乐器和钢琴的复调音乐思维相结合，成功地探索了中西方音乐精华融于一体之路，钢琴在乐曲中成为不可分割的重要组成部分。钢琴在这

两首作品中的作用，不仅烘托气氛，渲染情绪，在乐曲结构的整体组织与音乐的逻辑发展中起到了“伴奏”式的钢琴无法取代的作用，或则此起彼伏，或则转调过渡，或则珠落玉盘，与二胡交相辉映。这样的探索与创新，成为作者自创作之始就开始追求的目标和理念，并付之于实践，可谓出手不凡。音乐会上的京剧、女高音与乐队《戏彩》，又是一部富有创新观念之作。器乐与声乐之汇合交响，中国特有的戏曲唱腔韵味和民族管弦乐多声部织体恰到好处的结合，令人耳目一新。京剧《霸王别姬》中“看大王”一段“南梆子”唱腔所具有的传统戏曲音调之典雅魅力和京胡、打击乐器、乐队此起彼伏的交织所产生的具有现代美感气息，将我国民族管弦乐的表现特色提升到了一个新的境界。声乐和器乐各自有着独特的艺术表现力，而将两者之精华结合得水乳交融，听后又是“别有一番滋味在心头”。这部作品的特色在于将“传统”与“现代”结合于一体。这样一种勇于探索与创新的理念，几乎贯串了刘文金音乐创作道路的全过程。因此，刘文金的音乐创作，没有“老一套”，不走“回头路”，一直在“求新求变”。这种可贵的创新精神，构成了刘文金音乐创作不容忽视的重要特色。他始终在时代潮流的波涛中“冲浪”，创作着具有时代前沿审美意识的音乐精品。

二、民族管弦乐配器的色彩大师

中国民族管弦乐队的发展历史从1920年代的“大同乐会”算起，至今不过80年的时间，吹、拉、弹、打四大类别的组合，无论其音量、音色的平衡与对比，都还存在着一定问题。不谙民族乐队“乐器法”规律之作品，吹管乐一出，其他声部便形如虚设，各声部之间的连接与重叠也往往不成比例。而刘文金的大型民族管弦乐作品，各个声部线条优美，层次清晰，过渡自然，高潮迭起。如琵琶、二胡与乐队之《火——彩衣姑娘》，是根据二胡套曲《如来梦》第三首改编的一部作品。乐曲既寓意了佛教文化的哲理，又融入了印度和西域音乐的色彩，在乐队配器上则更需要突出琵琶、二胡的清晰性与乐队总体性的各自色彩，这样的配器手法要求有很高的技法驾驭能力。这部作品所具有的音响效果乃是色彩缤纷，变幻无穷，将听众带入了光亮、温暖、热情的“火”的世界，去想象“燃烧着的太阳”那种永恒生命之存在。各种乐器之特色，均有其特殊之含义。二胡之抒情，琵琶之活泼，手鼓之舞蹈韵律，乐队之淋漓酣畅，构成了一个万物欣欣向荣的大千世界。乐曲中也不乏某些现代派技法之运用。作曲家的音色感觉是音乐色彩无限变化的原动力，刘文金的民族器乐作品一直在追求着这样一种无穷尽变异的配器色彩效果。如他在1980年代创作的《长城随想》第一乐章《关山行》“如歌的行板”一段二胡旋律中，作者创意性地

加进了音色清脆的“板鼓”节奏敲击，构成了二胡慢板具有断肠之感的深情歌唱和板鼓有规律的节奏催促这样一种“紧打慢唱”之色彩对比，看来似乎是作者信手拈来，只是用了两件主奏乐器的简单组合，却有着扣人心弦之魄力。在“简易”中创造“经典”，往往是作曲家音乐创作趋于成熟的标志，是创作灵感经常处于活跃状态的必然结果。在《鹰之恋》中，“梆笛”与“曲笛”的色彩对比也出色地描绘了雄鹰在一望无际的草原上空自由翱翔的雄健性格。乐队的“音群”流向随着“竹笛”的音色变化而游移，具有更加宽阔的色彩画面和音响厚度。维吾尔族异乡情调的旋律也有着美妙的吸引力。乐曲结构的板式变化的运用又具有中国传统音乐特有的速度推进动力。使人感觉作曲家头脑中似乎有着无穷无尽梦幻般音乐色彩的想象力，甚至具有某种“印象派”色彩效果。然而，这一切却是用地地道道的中国民族乐器演奏出来的音响色彩。这种多姿多彩的音响色彩配器手法，显示了音乐大师级的风范。

三、中国民族管弦乐交响性的开拓者

现代中国大型民族管弦乐队如何走“交响性”的道路，是在音乐创作实践中必须加以思考与解决的课题。否则，这样的形式就没有存在之必要。我国民乐大师彭修文先生是中国民族管弦乐交响性道路的重要开拓者，同样，刘文金的音乐创作也在开拓着这样的道路。他们有着同样的创作理念，却又有着各自的创作特色。所谓“交响性”，并非是模仿西方管弦乐队之交响化，而是借鉴西方复调音乐思维之“立体化”的手法充分发挥中国民族乐器独特的音色与表现力，体现出中国民族管弦乐队特有之民族审美特征。这种“以我为主”的创作理念是建立在中国单音音乐体系特色基础之上的“交响”。因此，刘文金的器乐作品是相当“声乐化”的，既有“可唱性”的长处，又有“交响性”的效果。其旋律之精妙，甚至单独哼唱也能为之动容。这样一种既保持中国民族管弦乐队的本色，又借鉴并发挥西方音乐之精髓的创作现象，展示了我国民乐发展的美好前景。音乐会上演出的民族交响诗《十面埋伏》可谓一首经典之作。一般来说，越是著名的传统音乐作品，留给作曲家“再创造”的空间越小、难度越大。刘文金的《十面埋伏》（合作）以大型民族管弦乐队的形式在传统音乐（琵琶曲）结构的基础上强化了展开各个乐段所具有的特征。如乐曲中唯一的一段抒情性段落“吹打”，以“弦乐声部”加强其歌唱性的美感，有青出于蓝而胜于蓝之变。尤其在乐曲中运用交响性的手法将音乐发展的张力表达得淋漓尽致，刻画了楚汉战争中刀光剑影、惊天动地的战斗场面。同时，“大战”前静寂得“此时无声胜有声”的“四面楚歌”旋律则感人至深，与随后“大战”的激烈战况形成了鲜

明的音响对比，可谓“神来之笔”的构思。这种具有宏伟气派的交响性效果，却又处理得十分精细，在民族管弦乐作品中是难得一见的。这样的“交响性”创作思维使得刘文金在大型民族管弦乐的创作中，常常有精益求精作品的产生。

四、中国民族器乐创作的里程碑作曲家

刘天华在20世纪二三十年代创作的“十大二胡名曲”，奠定了我国二胡音乐事业的第一个里程碑。刘文金在继《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》之后创作的大型二胡协奏曲《长城随想》，则将中国二胡音乐创作推向了一个新的高度，具有第二个里程碑的地位与作用。《长城随想》由《关山行》《烽火操》《忠魂祭》《遥望篇》4个乐章组成。4个乐章各有特色却又是难以分割的整体。结构一气呵成，天衣无缝，乐曲风格追求“神似”而非“形似”，这种高境界的创作理念，体现了作者高深的艺术构思功力。乐曲表现中华民族精神永恒不灭的灵魂，同时，二胡技巧的运用，无论慢板或快板，均有着极大难度，其中借鉴古琴、琵琶、京胡等民族乐器的技法，古琴滑音的韵味，模仿琵琶“轮指”的断顿音，京胡长短弓快速自如流畅的交替，听来都引人入胜，耐人寻味，具有高度创新的特色。尤其在《忠魂祭》中弹拨乐器采用“滚奏”手法模拟人声的效果，烘托二胡如泣如诉祭祀先祖的对位手法，更是精妙绝伦，把中国乐器表现性能的潜力开发提高到一个前所未有的境界。在刘文金的民族器乐作品中，始终有着一种内在的动力感。它绝对不是那种华丽浮躁追求表面效果的无病呻吟之作，或者粗制滥造的应景创作作品，而是深入到音乐本身内在逻辑的发展中去进行展开，去寻求神奇的“天籁之音”，去创造理想的整体音响。每一句旋律，每一个乐句，每一首作品，都体现了他呕心沥血的创造精神。我们常常会在他的作品中听到伸展自如的起伏，饱满的张力和充满动力感的激情。刘文金坚持不懈、孜孜以求，几十年如一日地对民族器乐创作的忘情追求，使得《长城随想》所具有浓郁的民族风格和宏伟的中国气派为民族器乐作品建立了一座历史性的丰碑。同时，带动了一批大型二胡新作相继问世，繁荣了中国的二胡音乐创作。作曲家横溢的才华，将二胡音乐推向了一个令人神往的世界。从20世纪60年代初至80年代初，从《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》到《长城随想》，刘文金用了整整20余年的时间和其他作曲家一起缔造了一个使二胡音乐的发展趋向多元化的时代。这样一种“里程碑”的地位，已经是历史本身所形成的既定事实。

音乐会上四位指挥家作为民族管弦乐队的灵魂与核心，也都发挥了出色的作用，而且各有千秋。王甫建的细腻，刘沙的豪放，朴东生的简练，刘文金的激情，都很好地诠释了作品的内涵。尤其是年逾古稀的中国民族管弦乐会会长朴东生的指

挥，宝刀不老，一个微小的手势，一个细微的眼神，随之而起的却是席卷观众心灵的音乐洪流。几位青年演奏（唱）家的登场，都显示了他们出众的才华。特别是笛子演奏家王次恒气息的控制，飘逸的音色，流畅的风格，都很好地体现了《鹰之恋》中新疆维吾尔族音乐的风味和雄鹰自由飞翔的性格。特邀著名京剧青年演员王雅娜担任“戏彩”中“看大王”一段沁人心脾的独唱，以高旋低回的音调和地道的京剧韵味与乐队融会交响，给人留下了深刻印象。这部作品中为了突出女高音特色，特地将原唱腔移高一个调门，而王雅娜依然游刃有余，唱得非常出色。二胡演奏家于红梅演奏的《长城随想》，以大气、纯净、深沉、豪迈分别解读了4个乐章的特色，技巧娴熟，感情投入，气度不凡，显示了很高的演奏水准，将音乐会的气氛推向了高潮。

“刘文金民族音乐作品音乐会”是中央音乐学院55周年院庆系列展演中的一个专场音乐会。刘文金在开场白中对母校的院庆表示了深深的祝福，对母校的老师表达了诚挚的谢意，对在校的同学寄寓了无限的希望。这是他毕业44年后第一次到母校举办个人作品音乐会，也是他在国内举行的第一场个人作品音乐会。刘文金是我国第一流民族器乐作曲家和指挥家，他曾多次在香港、台湾地区和新加坡举行个人作品专场音乐会。他的创作成就，在海内外引起重大反响。北美中国音乐研究会出版的英文刊物 *CHINESE MUSIC* 在一篇文章中称赞刘文金是“中国大陆最能令人感到他的震撼力的一位作曲家”，这是十分恰当的评价。这场音乐会仅是展示了他所有音乐作品中的一小部分。

目前，刘文金的音乐创作正处于炉火纯青的阶段。“删繁就简三秋树，领异标新二月花”，每个作曲家在不同的人生阶段都会有不同的生活体验和感受，在音乐创作风格与手法上也会有新的创造和突破。我们祝愿刘文金的人生像他的音乐那样永远充满着内在的动力感和绚丽斑斓的色彩，期待着他有更多的新作问世，步入一个更为璀璨和辉煌的境界，为我国民族器乐艺术的繁荣与发展做出更大的贡献。

（原载《人民音乐》2006年第5期）

浓妆淡抹总相宜

——评“顾冠仁作品音乐会”

2008年1月15日晚，“顾冠仁作品音乐会”在山东剧院揭开帷幕。由山东歌舞剧院民族乐团演奏，顾冠仁先生和青年指挥家马海龙担任指挥。音乐会演出6首曲目：合奏《在那遥远的地方——西部民歌主题组曲(一)》(1999)，笛子、二胡、古筝三重奏与乐队《江南风韵》(2001)，琵琶协奏曲《花木兰》(1979)，合奏《将军令》(1984)，古筝与乐队《山水》(1999)，乐队协奏曲《八音和鸣》(2002)。这些作品部分展示了顾冠仁在民族器乐创作领域之精华与神韵。时隔半载，余音绕梁，不绝于耳。顾冠仁是一位长期以来在我国民乐界具有重要影响力的作曲家。他的民族器乐作品，新颖别致、独具一格，魅力何在？在世纪之交，他的音乐创作又迈向一个何等不同凡响的高度？是笔者萦回脑际思考的问题。现择其要者，略作述评。

一、音乐创作历程

一位作曲家的创作特色与创作成就和人生经历、人文环境、创作动力与追求有着密切因果关系。音乐创作源泉之旺盛或枯竭亦在于此。顾冠仁1942年出生于江苏海门。1957年7月考入上海民族乐团担任琵琶演奏员。1961年改任专职作曲，进入上海音乐学院民族音乐理论作曲系学习作曲指挥。1965年结业后回上海民族乐团工作。1985年任乐团艺术委员会主任；1991年任团长；1995年乐团改制，任艺术总监。2000年辞去总监职务。至今依然活跃在大陆与台湾、香港、澳门、新加坡以及美国乐坛上。他的音乐创作生涯，从1959年与马圣龙合作创作民族管弦乐曲《东海渔歌》、1960年创作小型民乐合奏《京调》、1961年改编弹拨乐合奏《三六》作为启端，20岁前即一举成名。这些作品成为当时全国各地音乐会上经

常演奏之曲目，掌声不息，好评如潮。至2004年，他创作的主要作品有民族管弦乐合奏作品18部，琵琶、二胡、古琴、古筝、唢呐、三弦等各种民族乐器协奏曲9部，弹拨乐合奏16部，各类民族乐器独奏曲19首，小型民乐队合奏曲9部，民族器乐重奏曲14首，声乐作品（独唱与乐队、合唱与乐队）4部，音乐与朗诵作品5部，外国乐曲改编作品8部，总数在150部（首）以上，音乐形式遍及大、中、小型民族器乐创作各个领域，其中不乏动人心弦的经典之作。这样一种专注于民族器乐创作并且精品迭出的文化现象，在我国民乐界有着十分突出的地位。如果以20世纪90年代作为分界线，那么，他的音乐创作前后比例大致为三分之一和三分之二。或者说，中年时期是顾冠仁音乐创作的爆发阶段。这正是作曲家人生阅历、文化修养、创作技巧日臻成熟岁月。诚然，每一位作曲家不同阶段都有代表性作品涌现。顾冠仁20世纪60年代代表作为《三六》、《京调》、《东海渔歌》（合），70年代有《春天》组曲、《花木兰》，80年代有弹拨乐合奏《驼铃响叮当》《喜悦》，民族管弦乐曲《将军令》、组曲《星岛掠影》、《秦王破阵乐》，二胡协奏曲《望月》，小合奏《苏堤漫步》《春晖曲》，90年代有中阮协奏曲《塞外音诗》、琵琶协奏曲《王昭君》等，创作题材与形式更为丰富多样。进入21世纪后，创作的民乐作品有20余部之多。2002年创作的大型民族管弦乐作品《八音和鸣》可视为他音乐创作中目前所见登峰造极之作。上述9类不同形式民族器乐作品，构成顾冠仁音乐创作的大千世界。作曲家的创作灵感与境界追求，常人往往很难体会，尤其是器乐作品，从生活积累到寻觅题材，从乐曲构思到旋律配器，几乎都是以音符纵横的总谱形式才能完成，而且还只是停留在谱面上的“无声之乐”，要转化为音响艺术，又需要排练、演出，投入更多时间与精力。这样一种音乐创作流程以及作曲家付出的辛勤劳动，笔者在浏览顾冠仁音乐创作主要目录后，有着极其深刻的印象。同时，顾冠仁的音乐作品，几乎均为标题性乐曲。每一首作品标题都有耐人寻味意境，将人引入艺术想象中去。略举几例，如交响诗《路》，序曲——《祭》，《伊犁风情》，编钟与乐队《钟魂》，古筝、曲笛双协奏曲《牡丹亭》，古琴与乐队《离骚》，中阮独奏《雪雁南飞》，古筝独奏《梦游太空》，江南丝竹《绿野》，清唱剧《妈祖香赞》等。类似乐曲标题，让人看后眼睛一亮，立即就想听赏作曲家在乐器音色或乐队组合与乐曲内容之间的艺术构思及其韵味意境。因此，他的音乐作品极少有那种肤浅的、生命短暂的题材与标题，总在思考和寻觅古往今来人生哲理、地域风情、自然风光和人文境界，具有深厚的文化内涵。笔者曾聆听《中国唐宋名篇音乐朗诵会》中顾冠仁为白居易《琵琶行》和杜甫《兵车行》所创作的音乐（民族管弦乐和管弦乐两种版本，前者作于1997，后者作于1998年，均由孙道临朗诵），作者对古典诗词的深刻理解以及由音乐体现出的诗情画意与细腻处理，使人对他的艺术素养有一种高层面的认识。在这样的基点上，回味“顾冠仁作品音乐会”，他的音乐创作风格特色更加鲜明地凸显出来，或许可以从理论角度进行一些

归纳与总结。

二、音乐创作风格特色

个人作品音乐会最重要的意义是向听众展示作曲家音乐创作的个性风格、艺术高度与社会价值。其中，音乐创作个性风格往往是人们关注的聚焦点。上述三者，先有其一，始有其二、其三。“顾冠仁作品音乐会”在细腻流畅的江南风韵、透明纯净的器乐音色和独特的民族管弦乐交响性手法，给笔者印象极深，或者说，这些构成了他民族器乐创作之主要风格特色。

我国南北音乐风格之差异，历来是中国音乐文化地域色彩展现的魅力所在并互为补充。北方音乐粗犷、凝重、大气磅礴；南方音乐细腻、秀丽、韵味缠绵，二者各具精彩，相得益彰。同时，还往往由于我国文化中心或南或北之转移而互为消长。战国时期，楚国作为南方大国崛起，“楚辞”、曾侯乙编钟始与黄河流域先进音乐文化相抗衡；魏晋南北朝时期，建业（今南京）作为六朝古都，“清商乐”成为汉族音乐“九代之遗声”而盛传不衰；南宋、明初，临安（杭州）、南京分别成为国都，对于南方音乐文化之发展起到重要推动作用。这样的文化现象在历史上屡见不鲜。新中国成立后，北京成为全国政治、经济、文化中心，在民族管弦乐创作领域，大批优秀作曲家云集北方地区，名家辈出，名作如云，他们的音乐创作往往更多地带有北方音乐风格气质，而南方地区的民族管弦乐创作相对处于弱势地位。在这一背景下，顾冠仁成为长江流域地区民族管弦乐创作当之无愧的领军人物。因此，聆听这场音乐会，一股纯净、秀丽、浩然回荡的音乐气息扑面而来。在我国民族器乐中，笛子音乐南北派之特色，“曲笛”与“梆笛”及其传统乐曲的分野最为明显；南北派琵琶演奏风格之差异在现代琵琶乐曲创作中正在不断缩小。笔者无意在我国民族管弦乐作品中杜撰“北方乐派”和“南方乐派”之区分。但是，由于地域色彩与人文环境的不同，这种音乐风格差异毕竟是一种客观存在。犹如毛泽东词《沁园春》“北国风光，千里冰封，万里雪飘”和白居易词《忆江南》“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”画面意境之迥然不同一样。顾冠仁《在那遥远的地方——西部民歌主题组曲》，以《马车夫之歌》《在那遥远的地方》《掀起你的盖头来》《青春舞曲》4首西部歌曲联在一起，轻盈洒脱、情绪活跃、色彩缤纷、一气呵成，最后以复调手法将四首歌曲重叠起来，音响效果异常丰满。笔者听后却感觉有一种江南风格的轻巧韵味。是作曲家对地域风貌诠释的“错位”吗？否。王洛宾在搜集改编新疆、青海西部少数民族歌曲时已经将这些具有异域风情歌曲加以“汉化”，从而得以在汉族和世界华人地区广泛流传，顾冠仁则进一步运用器乐语言（旋律、节奏、配器、复调）加强

了音乐抒情色彩。艺术之魅力贵在创新。因此，以柔为主，刚柔相济，柔中见刚，构成他的音乐创作个性风格特色。这样的特色，在《江南风韵》中采用“欢乐歌”与“拔根芦柴花”为素材，融入曲笛、二胡、古筝三重奏配以乐队的协奏形式，更加使江南水乡风土人情浓郁韵味一唱而再叹，缠绵跳跃对比呼应，此起彼伏，令人陶醉其中，乐而往返。

顾冠仁民族管弦乐作品特色之二是音色的纯净透明，尤其声部音群之音色能够达到这样的配器与演奏处理效果，在我国民族管弦乐队发展史上可以说是一大突破，或者说做出了典范性意义贡献。众所周知，中国民族乐器大多具有很强个性化特色，一旦组合成声部音群，若非作曲配器高手，“散、乱、混、杂”的缺陷便会暴露无遗。具有北方气派的民族管弦乐优秀作品，无论织体厚度，声部交错，音色细腻，打击乐气势以及速度、力度之无穷变幻，都能给人以高度音乐美感享受，“阳刚之美”油然而生。听“顾冠仁作品音乐会”，笔者似乎此前从来没有听到过这种纯净到几乎透明的音色。他的作品向人们展示了轻柔细腻又不失大家风度的音乐美感，音乐会后有一种“如听仙乐耳暂明”的陶醉感。顾冠仁最早是一位琵琶演奏家，对弹拨乐特点可谓了若指掌。因此，早期作品《三六》能够将弹拨乐组合“大珠小珠落玉盘”的音色发挥得淋漓尽致。在他的民族管弦乐作品中，吹、拉、弹、打声部音群所体现的音色，往往采用江南丝竹的流畅明净为基调，运用到大型民族管弦乐队中，则扬其所长，避其所短，将乐队整体音色美感提升到一个新的高度。无论作曲家或演奏家，对音色的敏感性是不可或缺的素质要求，也是达到某种艺术高度之必备条件。顾冠仁的器乐作品，音色的透明质感几乎渗透到每一件乐器或乐器组合的音群之中，值得民乐界加以借鉴与学习。这也是他长期在民族器乐领域从事创作实践与艺术创新的必然结果。古筝与弦乐队《山水》是一首富有新意的作品，为突出古筝独特音色，主要采用弦乐加以烘托。古筝采用非常规定弦法，由不同调式的4个五声音阶组成：D宫调式——D徵调式——D商调式——D羽调式，亦即D宫、G宫、C宫、F宫四个不同调性。乐曲既保持了古筝传统的演奏技法，具有浓郁的古典韵味，又在调式、调性上予以扩充，充满了内在张力，有着技法多变的现代气息。这种音乐创作上传统与现代的结合手法，显示了顾冠仁创新求变的不凡功力。

顾冠仁民族管弦乐作品特色之三是体现在交响性手法的运用方面。我国大型民族管弦乐队的音乐创作，“交响性”始终是一个无法回避的问题，否则，就没有大型民族管弦乐队存在之必要。将“交响性”和“民族化”对立起来，或许是一种误导与偏见。顾冠仁曾很有见地说：“民族乐队所表现的题材需要不断地挖掘。表现手法也需要不断地创新，在这一过程中必定会有成功，也会有失败，也必然会从不成熟逐渐趋向成熟。总之，使用‘交响性’创作手法，不论是民间的、传统的、西洋的、现代的，我们应根据表现题材、内容的需要，都可以大胆地去尝试一下，并不断地总

结经验、教训，积累更多‘交响性’创作手法，使民族乐队的‘交响性’功能更为完善。”[1]他还说：“大型民族乐队应该在形成和保持自己独有的音响效果的同时，认真解决好各声部之间以及声部内部的音量平衡及音色的融合性问题，以适应演奏具有多声部思维作品的要求，在这样一个配备较为完善的乐队面前，作曲家如何充分发挥这一乐队的表现力，使用好各种音色组合、特殊音响以及色彩乐器，成为大型民族乐队能否取得丰富多彩的音响效果的关键。”[2]这些理论见解，体现了他对大型民族器乐作品的理性思考与创作实践总结。笔者以为，顾冠仁创作的大型民乐作品，除了所有优秀作曲家所重视的多声部创作思维和多声部音响效果的共性特点之外，在追求乐曲结构的内在逻辑，声部平衡的淡雅色彩，配器手法简练中见丰满，和声织体灵巧中显变化，构成了他独特的“交响性”创作思维和作品的“立体化”音响色彩。琵琶协奏曲《花木兰》是他在大型民族乐队中运用“交响性”手法的早期尝试。乐曲采用奏鸣曲式结构，以呈示部（《木兰爱家乡》）、展开部（《奋勇杀敌顽》）和再现部（《凯旋回家园》）富有逻辑地表现古代女子木兰从军杀敌的爱国题材，既运用琵琶“文曲”“武曲”的传统技法分别描绘木兰善良与刚烈的性格侧面，传统韵味十足；又借鉴西洋作曲技法烘托与渲染乐曲的情绪意境，具有浓郁的“交响性”色彩效果。新作乐队协奏曲《八音和鸣》是我国大型民族管弦乐曲中一部光彩四溢的作品。全曲由“引奏”“竹风”“弹乐”“弦韵”“鼓魂”“尾奏”6段组成，段落标题即引人入胜，意图在于展示我国历史悠久、源远流长“八音”乐器所独具的艺术魅力，分别以吹、拉、弹、打四大乐器群组合为中心，融入《敦煌曲谱》中《长沙女引》《水鼓子》等唐代遗音为素材，将中华民族音乐文化的宏伟气魄、博大精深、古典风采、现代气息融合于一体，八音齐鸣，各具特性。笔者听后仿佛感觉这首长达27分钟的乐队协奏曲是对中华民族“乐神”的赞颂，有着庄重肃穆与飘逸沉思的遐想意境。作者的乐思遨游于天地之间，作品的完美达到新的时代高度。乐曲结构“起、承、转、合”和音乐语言的民族元素方面更加具有中国作风与中国气派，将作曲家“交响性”理念与个性风格推向了一个“无限风光在险峰”的极致境界。

三、一场“迟到”的音乐会

顾冠仁是我国民乐界一位大师级作曲家。他的民族器乐作品数量之多、质量

---

[1] 顾冠仁：《努力发展民族乐队交响性功能及交响性创作手法》，载《人民音乐》，1998年6月号。

[2] 顾冠仁：《谈大型民族乐队的音响问题》，载《人民音乐》，2000年6月号。

之精，在民乐界并不多见，即便开几场曲目完全不重复的音乐会也绰绰有余。作曲家的作品是需要媒体传播和媒介宣传的二度性创作艺术，否则，只是“一纸空文”而已。香港演艺学院曾于1994年和1999年两次举办“顾冠仁作品音乐会”。新加坡华乐团于2005年10月举办“顾冠仁作品音乐会”。此次由山东歌舞剧院民族乐团举办的“顾冠仁作品音乐会”，则是国内（内地）首次集中展示他的音乐创作成果。这样一种音乐文化创作的“迟到”现象，在作曲界已经不是个别性问题。政府文化行政管理部门的宏观决策与文艺团体的战略眼光，在提倡与繁荣我国民族器乐创作中应该起到一种什么样的地位和作用，值得音乐界进行反思。

山东歌舞剧院民族乐团一直是山东省一支实力雄厚、阵容整齐的民族管弦乐表演团体。21世纪在改革开放的新形势下，乐团管理由“封闭型”转向“开放型”模式，取得了令人瞩目的成绩。2002年10月，应奥地利政府邀请，赴维也纳“金色大厅”演出；2006年6月，推出“泰山魂——大型民族音乐会暨刘文金个人作品音乐会”，由刘文金亲自排练并指挥；2007年7月，举办“曲祥笛子独奏音乐会”；2008年1月，举办了这一场国内首演的“顾冠仁作品音乐会”，其间还策划了一系列富有创意性音乐会演出活动。因此，在王彬林常务副院长和侯庆华团长、青年指挥家马海龙三位核心人物以及乐队全体演奏员集体努力下，山东歌舞剧院民族乐团整体实力有了很大幅度提升，跻身于全国大型民族乐团上中游之列，获得全国音乐界民乐专家的广泛好评。也正是由于这样的契机，笔者得以聆听顾冠仁精彩的民族管弦乐作品演出并写下这样一篇迟到的评论。

任何音乐会总有缺憾与不足。这场音乐会演奏的均为大型民族管弦乐作品，就观众审美心理而言，希望听到更多不同形式的大、中、小型民族器乐曲，更具雅俗共赏效果。此外，就山东歌舞剧院民族乐团来说，在较短时间内排练、演出这样一场难度很高的音乐会作品，已经非常难能可贵，但也不乏粗糙之处。尤其对于一个专业性器乐表演团体，拥有全国一流的尖端演奏家无疑将使独奏、重奏、协奏曲目更富有高超的艺术性，在音乐会上起到环环相扣、高潮迭起作用。总体说来，这场音乐会是十分成功的。

祝愿顾冠仁先生在人生阅历、哲理思考、创作技法步入炉火纯青的岁月里，能够创作出更多优秀的民族器乐作品，为弘扬我国民族器乐事业做出更大贡献。

（原载《人民音乐》2008年第10期）

巴蜀神韵　天府名家

——聆听“天府之恋——张坚民族作品音乐会”印象

2009年11月1日晚，由成都市文化局、成都军区宣传部主办，特邀现中国歌剧舞剧院民族乐团音乐总监、指挥家景建树先生执棒，成都艺术剧院民族乐团担任演奏的“天府之恋——张坚民族作品音乐会”在成都娇子音乐厅举行。音乐会演出了张坚40年来创作的部分民族器乐作品及声乐作品，使人浸沉在色彩斑斓、神韵奇特的音流之中。全场听众凝神屏息，鸦雀无声，只是在每个节目后爆发出热烈掌声。在边陲城市有如此反应强烈的民族作品音乐会，使应邀前往听赏的笔者深有感触，冀求从音乐作品之特色与作曲家的创作之间寻求某种内在因果关系的答案。一得之愚见，或许有助于中国民族管弦乐事业发展过程中在理性思考方面有点滴参考意义。

巴蜀文化意蕴的神奇色彩

文化是相通的。古今之间，地域之气，往往有着一脉相承的关联。巴蜀文化的地理环境是四周大山环抱的四川盆地，具有封闭式特点。沃野千里，百川汇流，素有“天府之国”美称。自古以来就是封建割据、百姓避乱、囚徒流放之地。巴蜀文化与中原文化以相似性为主，史称蜀国“典章文物有唐之遗风”。历代大规模移民和民族杂处又形成各自独特的民俗文化圈。同时，巴蜀原始文化更有自身奇特面貌。距成都不远四川广汉“三星堆遗址”于1986年发现的两个商代祭祀坑中上千件国宝重器之显世震惊世界。造型各异的青铜人头像，大批精美玉器，各式鸟型陶器，令人叹为观止。亦被誉为“世界第九奇迹”，较之秦兵马俑愈益非同凡响。三星堆遗址文化距今2800—4800年，是古蜀文化典型代表和中华古代文明中心之一，延

续2 000年后“失踪”。成都市西郊“金沙遗址”2001年进行发掘，出土珍贵文物6 000余件，其中“金面具”器宇轩昂，和三星堆青铜面具造型风格基本一致。“太阳神鸟”金饰火焰蜷曲，光芒四射，图案镂空，工艺精美。青铜立人像、石跪坐人像等造型栩栩如生。文物年代绝大部分相当于3 000年前的商代晚期和西周早期。“金沙遗址”发现为破解三星堆文明突然消亡之谜提供了重要证据，说明古代蜀国有着独特的文化魅力。所有这些，为诠释张坚音乐作品中显示的丰富想象力和融入多民族音乐元素以及表现民族管弦乐神奇色彩提供了历史的、地域的文化背景。

音乐会第一个节目民族交响诗《金沙遗梦》(2003)。“序曲”以沉闷、朦胧音色组合犹如时空隧道将听众引向3 000年前古代祭祀场面那种深邃、悠远、梦幻般意境之中。全曲由“序曲”——“祭祀”——“仪仗队”(舞戈)——“抒情慢板”——“舞戈”——“祭祀”——“尾声”对称倒置的“扇形结构”组成。仿佛不可思议的是，作曲家将“金沙遗址”祭祀坑和出土文物的视觉画面，运用十二音序列技法，融入藏族戏剧和西南地区特定的多民族音乐元素使之转换为奇妙的音响世界。短促的音乐主题在不断模进中充满张力。似断似续、时分时合的声部转换处理，如画家用调色板点描出各种闪光色调，弦乐器细碎抖弓，低音声部沉重拨弦，钟琴清脆敲击，合唱女声部与二胡独奏的遥相呼应，将庄重而不乏粗犷的古代祭祀场面描绘得生机盎然。最后，乐队弱奏犹如祭祀火焰渐渐熄灭。听众却依然浸沉在遥远古蜀文化的“遗梦”之中。创新意识始终是作曲家追求的一种境界。张坚《金沙遗梦》将民族管弦乐队音色奇幻变化推向一个非凡的精致地步，令人耳目一新。

第二个节目是女高音独唱、合唱《神奇的高原》(杨笑影词、张坚曲，1991)，由西藏军区歌舞团独唱演员、藏族歌手巴桑演唱。笔者第一印象就是神奇的作品、神奇的高原、神奇的旋律、神奇的歌唱！景建树说指挥时，歌声既出，他的眼泪也便夺眶而出。作曲家运用藏族山歌与囊玛音乐为素材，以优美悠远、高旋低回音调赞颂西藏高原的神奇美丽，具有一种倾诉性感人情怀。那高亢清亮的歌声、复杂装饰音运用和特有的藏族音韵，使人立即想象到西藏高原那蓝天白云、皑皑白雪和藏族同胞虔诚的情愫。这首歌曲1994年获中国广播金奖第一名，并获唯一的国家政府奖第一名、中央电视台MTV金奖，和《青藏高原》(张千一词曲，1995)有着异曲同工之妙。两者区别在于《青藏高原》是汉族歌唱家、歌手都喜爱演唱的雅俗共赏之作，而《神奇的高原》却是只有藏族歌手才能驾驭演唱的地地道道西藏韵味之作品，在我国藏族地区广为流传，音乐会上同样引起了强烈反响和广泛共鸣。

第三个节目是大型民族管弦乐《大漠戍边图》(1985)。这首作品创作距今已近25年时间，听来依然具有很强艺术感染力。作品分两个乐章。第一乐章采用奏鸣曲式，由呈示部、展开部、再现部组成。内容根据唐代诗人岑参《白雪歌送武判官归京》诗作意境创作。“北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万

树梨花开”“中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛”“轮台东门送君去，去时雪满天山路”，刻画了古代边塞将士在西北边境艰难的戍边生活和军中宴饮离别的惆怅之情。第二乐章描绘岑参诗《轮台歌奉送封大夫出师西征》中“上将拥旄西出征，平明吹笛大军行。四边伐鼓雪海涌，三军大呼阴山动”那种恢宏的战斗场面与悲壮景象。这种音乐创作题材选择，和张坚长期在部队生活又有某种必然关联。他既是一位音乐家，又是一位军人。边塞诗人诗作和音乐作品《大漠戍边图》两者何其相似尔？诗和音乐中都渗透了那种血洒疆场、为国捐躯的军人气质。这首乐曲音乐界早有好评。1985年朴东生先生即撰文说：“张坚的《大漠戍边图》以浓墨重彩的笔触，细密精巧的构思和别致独特的立意，再加上丰富的和声色彩，很有深度地揭示了我们民族的伟大气质和精神风貌。”[1]张坚历史题材的民族管弦乐作品具有一种完整结构体现的宽阔视野和气势磅礴的宏伟魄力，表现了中华民族文化精神的史诗般性质，形成了独具一格的、有着凝重历史感的个性风格。

历史现实题材的双重震撼

对于作曲家来说，历史题材的厚重感与现实题材的震撼力都是一种挑战。张坚则接受了两者兼而有之的挑战。第四个节目是二胡与乐队《望果节之夜》(1986)。在藏语中，“望”指农日，“果”指转圈。“望果节”是藏族同胞在丰收前夜围绕田野举行的传统仪式。相传是公元5世纪末，藏王布德贡坚创导的一种宗教仪式。由手捧香炉，高举幡杆者作前导，举着缠绕哈达的木棒和羊右腿的教主领路，乡民持青稞穗或麦穗绕地头数圈，把各种谷穗插在粮仓和神龛上，以祈求风调雨顺、五谷丰登。祭祀完毕后，在广场上进行藏戏、歌舞演出，跑马、射箭、拔河等群众性文娱体育活动，情绪十分热烈。旋律取材于藏族音调，以“囊玛”的“散板”、“慢板”、“快板”作为速度对比，由二胡领奏与弹拨乐队构成织体变化，描绘了藏族宗教、民俗风情，表现了藏族同胞的虔诚、兴奋情绪。第五个节目笙协奏曲《彝海随想》在原名笙与乐队《永远的索玛花》(2006)基础上重新改编创作，表现了红军长征途中与彝族首领歃血结盟的动人场景。张坚曾多次深入到彝族地区采风，大、小凉山的彝族民歌，一年一度的火把节，彝族同胞跳的“达体舞”，深深地印刻在作曲家脑海中。乐曲充分发挥了民族乐器“笙”的艺术表现力，运用新颖的和弦技法，又加进“芦笙”“巴乌”等彝族特色乐器，协奏乐队配器手法简练，有着丰富色彩变化，将彝族凉山风情和民族团结情谊展现得如火如荼。第六个节目是《5·12》民族交响

---

[1] 朴东生：《民族音乐漾春风——听成都民族乐团音乐会》，载《成都晚报》，1985年11月25日。

诗(景建树、张坚曲,2009)。第七个节目是男高音独唱、合唱《四川美丽依然》(张坚、赵季平、景建树曲,2009)。关注现实生活重大题材是作曲家的天职。《5·12》民族交响诗就是为纪念汶川大地震爆发一周年而专门创作的震撼人心之作。引子以排山倒海般的打击乐拉开帷幕,定音鼓、排鼓、小军鼓等各种音色的鼓声,振聋发聩,声声入耳,警示着世人切勿忘记民族的灾难,表达了对“5·12”死难同胞的深切哀悼。

作曲家曾在灾区一线看到无数惨烈场面,令人热泪纵横,揪心入骨!在灾难面前,人们更加需要众志成城的顽强斗志。乐曲中心部分描绘全国各地军民纷纷支援、拼搏、奋战的景象。作曲家运用了《国际歌》《中华人民共和国国歌》《中国人民解放军军歌》等歌曲的特性音调和音乐元素,创作出大段极富感情色彩的旋律,阳刚壮美,催人奋进。尾声以辉煌而有气势的音调表现四川人民重建家园,在战胜灾难后迎接美好未来的信念。《四川美丽依然》由作曲家、西安音乐学院院长赵季平执棒指挥,将整场音乐会气氛推向高潮。作品运用四川山歌、川江船工号子等作为音乐素材,却有着极为壮阔的现代气势,传统音调与现代技法的融合,显示了作曲家音乐创作的不凡功力。四川音乐学院副教授、男高音歌唱家谭学胜以四川方言演唱,声情并茂,富于激情,四川师范大学音乐学院合唱队的烘托,结合协调。独唱、合唱、乐队交相辉映,歌颂了“5·12”大地震后四川人民以大无畏精神战胜困难、重建家园并向全国人民的无私支援表达的感恩之情。整场音乐会7个节目环环紧扣,扣人心弦。从第一个曲目《金沙遗梦》到最后一个节目《四川美丽依然》,这不是中华民族从几千年前一步步走到现代、同时展望美好未来的一幅历史缩影吗!这样的历史和现实题材浓缩在一场音乐会之中,而且精彩异常,具有双重性震撼,对于一位作曲家来说,意味着什么呢?仅仅是音乐创作技法展示?还是作曲家心灵历程的折射?抑或是音乐创作理念的渗透?笔者陷入了思考。

个人作品音乐会的社会价值

音乐会主题语是“天府之恋”。张坚1973年从北京至成都,由“独在异乡为异客”到融入巴蜀文化底蕴深处,在音乐创作中融汇汉族、藏族、彝族、苗族、羌族等多民族音乐元素,形成独树一帜创作风格,用了整整36年岁月。他的人生经历值得加以探讨。

张坚1945年生人,祖籍江西。父亲程懋筠为江西新建县人。祖辈曾有“一门三都督”之荣耀。1928年曾为孙中山先生作词《中国国民党党歌》(后定为《中华民国国歌》)谱曲。1933年任“江西省推行音乐教育委员会”主任委员,对我国近代音

乐文化发展做出了积极贡献。母亲张詠真为江西南丰人，新中国成立后任西安音乐学院教授。由于历史原因，张坚（原名程应铿——笔者注）随母姓。自幼随母学习钢琴。1958年考入中央音乐学院附中，曾在电影《花儿朵朵》中担任指挥，初露锋芒，作为重点尖子生由著名作曲家刘庄直接培养。1964年考入中央音乐学院作曲系。赵季平当时就读于西安音乐学院，是张詠真老师学生。张坚每年放假回西安，都会为他和其他同学讲解作曲技法，面授音乐创作“机宜”，他们至今依然是挚友。赵季平一直谦逊地称张坚是“吾辈之师”。由于程懋筠在音乐史上是一位“边缘化音乐家”，张坚于1973年被分配至成都军区战旗歌舞团。1986年担任该团艺术指导。1994年被评为国家一级作曲。现任四川师范大学音乐学院作曲系主任、成都市艺术剧院艺术顾问等职。从这份“履历表”中，我们已经能够了解张坚大半生“平凡”经历之缘由。他在成都音乐界被公认是一位具有儒雅之风的文人。为人低调，与世无争，不计报酬，乐于助人。这次成都艺术剧院为他举办音乐会，也是由于民族乐团自成立之初就一直得到他的支持、帮助，长期以来为乐团创作许多民乐作品，从未收取任何报酬。这场音乐会就是为了答谢张坚盛情而尽义务全力以赴才得以成功举办的。

作曲家的音乐创作与人生经历有着互为表里关系。创作题材选择，音乐素材运用，尤其是地域性音调的渗透，往往凝结着作曲家的地域情结。纵观优秀的音乐作品，几乎都具有这样的文化特征，也是展示音乐多元化特色的魅力所在。作曲家个人作品音乐会则最能够鲜明体现这一特色。张坚民族作品音乐会用传统与现代交织的特色贯穿始终，以浓郁的巴蜀神韵倾倒听众，兼有军人气质，正是他大半生扎根于四川地区，吸取多民族音乐元素营养，长期在部队生活，热爱民族音乐事业的集中展现。巴蜀地域风情的人文底蕴，熏育了张坚音乐创作中神奇的音调和追求丰富音响色彩的风格。音乐作品愈有厚度、深度与光彩感，则愈有社会意义与价值。此为笔者聆听音乐会的深刻印象之一。

个人作品音乐会是音乐一度创造和二度创造的立体性展示。音乐会能否获得成功，作曲家的作品作为一度创造需要有指挥家、歌唱家、演奏家良好的二度诠释加以保证。指挥家景建树贯穿全场的作品处理，以简练的指挥风格、军人气度和严格要求较为完整地诠释了作品的原创内涵，张坚认为是他的历次作品演奏中最满意的一次。巴桑演唱有着“天籁之音”的魅力，展现了西藏高原歌手特有的自然、淳朴、迷人格调，将《神奇的高原》唱得格外神奇。《望果节之夜》中成都民族乐团首席、二胡演奏家黄维志的领奏，功力深厚，抒情韵味十足。战旗文工团青年笙演奏家晏景晟的笙独奏发挥较为出色，吹奏技巧干净，音色富于变化。1985年组建的成都民族乐团是我国西南地区第一个专业民族器乐团体，曾以演奏合奏曲《蜀宫夜宴》《大漠戍边图》《康巴盛会》《羌寨风情》，协奏曲《石壕吏》《兵车行》等在国内享有

盛誉。由于多种原因，近来有所“滑坡”，此次音乐会在短期内磨合已属不易，但仍有诸多不尽如人意之处。求全责备，似较苛刻，个中情由，值得总结。因此，个人作品音乐会中创作和表演的平衡与统一，从而使音乐会具有更高艺术质量与社会价值，是笔者聆听此次音乐会的印象之二。

“大浪淘沙”是历史法则之一。历史上音乐的名篇佳作，总是在不断淘汰的过程中留住经典。个人作品音乐会既是作曲家向社会汇报一个较长时段的音乐创作优秀成果，同时，也是作曲家在自我“淘汰”自己的音乐作品。优秀的音乐作品总是在横向比较和自我比较的相对性中保留下来的。张坚的民族作品音乐会，有不少神韵奇特的作品，尤其为民族管弦乐队的配器手法与音色变幻积累了值得借鉴的创作经验，同时，也有流于表象描绘，乃至落入俗套的局限。但是，任何音乐创作对于作曲家来说都是一种富有创造性的精神劳动，具有值得充分尊重的社会文化价值。此为笔者聆听音乐会的印象之三。

中国音乐文化事业的发展，尤其民族管弦乐事业的繁荣是我国改革开放以来取得的重要成果，无疑应充分肯定，同时，需要有一个全面平衡的宏观调控。目前，我国文化中心“中心化”和边缘文化“边缘化”的现象，是应予高度重视的问题。其中，既有思想观念制约，也有政府行为责任。世界上文化教育发达国家，即便在偏远城镇也有名牌大学和著名管弦乐团与著名歌剧院。地大物博的中国，则更需要有多文化中心的涌现，才能形成现代中国音乐文化普遍繁荣和蓬勃发展局面。偏远城市优秀音乐人才难以得到重视，乃是人才资源的浪费和社会价值观的扭曲。这是笔者聆听音乐会后的印象之四。

无论如何，“天府之恋——张坚民族作品音乐会”是极为成功的。笔者由冰天雪地的北国飞往秋意尚浓的成都专程聆听音乐会，获益良多，不虚此行。

（原载《人民音乐》2010 年第 4 期）

方闻华夏之根声　又浮敦煌音画景

——大型民族交响乐《敦煌音画》创作特色评析

可畏　再生

2012年3月4日晚，由甘肃省委宣传部、甘肃省文化厅主办，特邀著名指挥家、作曲家景建树执棒，甘肃省歌舞剧院民族管弦乐团与西安音乐学院民族管弦乐团102人担任演奏的大型民族交响乐《敦煌音画》（以下简称《音画》）在国家大剧院音乐厅隆重上演。《音画》由赵季平任艺术指导、音乐总监，与景建树、张坚、韩兰魁等作曲家组成创作团队（以下简称“创作团队”）完成，共分7个乐章：一、《莫高风铃》（景建树曲）；二、《西凉乐舞》（张坚曲）；三、《月牙泉的故事》（韩兰魁曲）；四、《将军出行》（张坚曲）；五、《集市》（韩兰魁曲）；六、《飞天》（赵季平曲）；七、《敦煌赋》（景建树曲）。这是继“创作团队”于2004年创作大型民族交响乐《华夏之根》（以下简称“华夏”，参与作曲家还有程大兆）之后，推出又一部大型民乐力作。作品通过现代民族管弦乐队交响手法，提炼古敦煌乐谱音乐元素，生动展示了敦煌的历史、艺术、宗教、战争、民俗、景观等丰富文化内涵，酣畅淋漓地描绘和抒发了历史的沧桑迭变以及对美好人生的热切向往。整场音乐会，听众始终沉浸在音响古风今貌唤起的无限遐想之中。笔者应邀观赏演出后，希冀采用音乐学与音乐本体相结合的双重视角进行多维度解读与辨析，进而探究其对于中国民族管弦乐创作发展走向的价值和意义。

创作缘起：祭奠历史沧桑　谱就时代华章

“敦煌”之称谓，据《汉书·地理志》载：“敦，大也，煌，盛也。”《元和郡县图志》亦云：“敦，大也，以其广开西域，故以盛名。”汉唐以来，敦煌地处古代丝绸之路要冲，

作为中原地区与西域、欧亚各国经贸往来重要战略“枢纽”，成为中国古代历史上多种地域文明碰撞、交流、融合荟萃之地。尤其作为敦煌文化象征的“莫高窟”，经由汉代佛教艺术在该地区的肇始，通过魏晋南北朝时期传播与发展，至隋唐时期达于顶峰。历史为敦煌雕琢出无比宏伟壮丽的世界艺术瑰宝。坐落在敦煌宕泉西侧鸣沙山崖壁上的石窟佛教艺术博物馆拥有跨越多个朝代的490余个完整洞窟，2 000多身彩塑，45 000多平方米的壁画，为研究我国古代建筑史、美术史、音乐舞蹈史、艺术美学史和宗教文化生活等各个方面提供了极为珍贵的实物图像资料。新中国成立后，特别是改革开放以来，敦煌这颗古代丝绸之路的明珠再度光彩夺目，各国朝拜游人接踵于道，海内外学者纷至沓来。如今，敦煌以其丰厚绚烂的盛世之貌闻达于天下。

音乐创作中，重大历史题材和现实题材始终有着高度震撼力，是作曲家梦寐以求的选题对象和创作欲望爆发之动力。《音画》进入“创作团队”视野，外部条件在于甘肃省委宣传、文化部门领导和甘肃省歌舞剧院陆金龙院长及其他领导成员的艺术管理魄力，从委约创作、资金筹划、队伍组织、人力物力等方面全力以赴投入；内因则是“创作团队”强强联合优势，拥有全国一流作曲家和享有广泛声誉的指挥家、作曲家。他们具有培育西部音乐创作队伍雄心，发扬推陈出新、追求雅俗共赏，尊重听众审美需求的创作理念，以此反映当代人的精神风貌和内心情感，在文化大繁荣、大发展背景下，实现中国民族管弦乐走向世界舞台的历史使命。

2011年4月中下旬，“创作团队”分别赴“丝绸之路”采风并在敦煌汇合，确定创作宗旨、讨论初步方案、作品结构与创作分工；6月中旬在西安论证结构方案及其他事宜；7月中旬制定统一使用“乐队编制表”；9月初完成全部总谱创作与打印；10月17日在兰州举行开排仪式；2012年2月14日西安音乐学院民族管弦乐队40人抵达兰州进行联合排练；2月29日在甘肃大剧院举行试演，宣传词为“荟萃乐坛精英 奉献国乐新风 首推音画敦煌 讴歌盛世文明”；3月4日进京在国家大剧院首演。因此，《音画》构思、创作、排练、修改、公演只经历一年时间。在如此短暂时间中完成一部大型民族管弦乐力作，作曲家、指挥家、演奏团体、后勤保障等辛劳艰苦自不待言，同时，所取得的成就以及难以避免的一些缺憾，也值得进行一番理论探讨加以总结。

审美理念：脉承华夏之根　探幽敦煌魅力

“创作团队”核心人物赵季平在阐释《华夏》的创作时，曾撰文提出“贴近历史，

尊重传统，贴近现实，尊重生活”的创作审美指导理念，指出“通过一个全新的音乐视角，挖掘选取……本土音乐素材与表现技巧，尝试用一种史诗般的规模对华夏文明史进行演绎与诠释”[1]的美学表现方式。《音画》的创作则秉承并发展着这种审美理念与表现方式。由于在创作理念与表现方式上一脉相承，《华夏》和《音画》两部大型民乐交响作品在各自7个乐章的题材表现类型上也就具有了彼此之间“启后承前”的呼应关系，下面不妨做一番类比。

1.《尧天舜日》有感于“日出而作，日落而息；凿井而饮，耕田而食”的远古遗址风貌；《莫高风铃》则发端于“莫高窟者，厥初……有沙门月僔……行至此山，忽见金光，状有千佛……造龛一窟”的悠远怀古情丝。

2.《盐池劳作图》呼号出“南风之熏兮，可以解吾民之愠兮；南风之时兮，可以阜吾民之财兮”的盐工号子节奏；《西凉乐舞》以隋唐时期敦煌壁画中多彩缤纷、规模宏大的宫廷乐舞展示歌舞升平、吉祥美好的佛国世界。

3.《晋国雄风》展示了三晋地区春秋时期车辚马啸、旌旗猎猎的大国争霸的战争气象；《将军出行》则展示了敦煌壁画中鼓号齐鸣、旌旗猎猎、战马萧萧、歌舞翩翩的将军出行之威武气派场面。

4.《晋商情怀》写意了山西票号几百年间的鼎盛春秋，刻画出晋商荣辱兴衰的心路历程；《集市》用鲜明形象特色的音乐，以具有西域特征的音乐语言，力图表现古丝绸之路重镇敦煌在中西方文化交融之绚丽多彩、兴盛场景。

5.《古槐寻根》以优美深情的慢板铺陈引子与尾声，表达对故乡的真挚眷恋，并以情趣盎然的对比小快板形象刻画游子返乡的欢乐场景；《月牙泉的故事》以诗人的感慨，诗意地叙述着优美、神奇的故事——它环抱于鸣沙山之中，宛如一轮弯弯新月，静静地依偎着鸣沙山，清凉澄明，碧波荡漾。泉不枯竭，沙不进泉，绵历古今，从未改变。

6.《云冈印象》凝练了云冈石窟中“面别镌像，穷诸巧丽，龛别异状，骇动人神”雄伟神佛塑像；《飞天》则定格了莫高石窟中“飞行云中，神化轻举，以为天仙，亦云飞仙”的精美飞天壁画。

7.《黄河畅想》描绘了黄河两岸人民多姿多彩的生活场景，表达了三晋儿女对于美好明天的热切向往；《敦煌赋》则在感慨、感叹、感动、感恩畅想中表达人们不懈追求友好和平、互通发展、繁荣文明、共建美好家园的美好愿望。

由上述类比我们可以总结出两部作品在创作审美取向上的若干共同点：a）以地域悠久历史背景为依托，以重大历史事件以及著名历史遗址为载体，凸显音乐叙

---

[1] 赵季平：《触摸华夏文明的根脉》，中国唱片总公司出版，中国唱片上海公司发行CD《华夏之根》（编号CCD-2564）封内。

事的交响化、史诗性表征；b）植根于当地风土人情，深入挖掘历史文化积淀，详察优秀文化传统，汲取民间音乐素材营养，强化音乐语汇风格的地域性色彩；c）以宽阔的关注视野对于无论是宗教题材还是世俗题材，均报之以强烈的人文关怀投入并配合以雅俗共赏的技法运用，在思古颂今、展望未来时空流转中传达出“美美与共、天下大同”的人类祈愿。如果对“华夏”的评价，“既是对20世纪大型民族管弦乐发展的一次继承与延伸，又是对未来民族管弦乐‘交响化’发展的一次开拓与探索性尝试”〔2〕的归纳，那么《音画》便是“创作团队”在这一尝试积淀8年之后的深化拓展和再度爆发。这种拓展具体表现为：a）在《华夏》历史厚重感的基础上，为《音画》注入历经苦难、劫后重生的历史沧桑感，多维度延展并深化作品的人文关怀主旨；b）将《华夏》中外在宏大历史再现为主的客观陈述，更多地内化为《音画》中作曲家自省的内心主观感受，以个体独特的时代性观察视角为出发点，点描圣地的五彩斑斓；c）在《华夏》着力泼墨于山西音乐素材以及强调音响气势磅礴为主基础之上，为“音画”注入了清新的异域风情，在与汉唐中原风格的对比融合中提升了音乐的抒情性表现比重，由此外化为作品整体上更加诗意化的陈述情怀。因此，两部作品在宏观性的历史视角下，以表现中华民族博大精深文化为创作理念，不间断地深入民间采风，挖掘传统音乐精粹作为创作元素，积累创作经验基础上产生的恢宏之作，既有一脉相承的内在承接关系，又有各自鲜明的地域音乐特色。这样一种在哲理支配下弘扬中华文明的“集团式”创新意识、创作气派和创作实践，音乐界尚不多见。

本体要析：溯源西域乐风　汇融中原雅声

敦煌作为汉族文化与西域文化融合的重要汇集地，其音乐风格在历史传承过程中也必然烙上多元素杂陈的印痕。“创作团队”在《音画》创作中深得历史意蕴。笔者对照总谱聆听之后，的确感受到音乐风格上西域乐风与中原传统的交融辉映：既有主题音调设计上的水乳交融，又有曲式结构上的交叉对比，既有和声配置上的并行不悖，又有配器手法上的共性与特色兼具。本文通过对作品的主题、和声、曲式、配器四个方面进行提纲挈领、以点代面式地探寻《音画》的音乐本体特征。

---

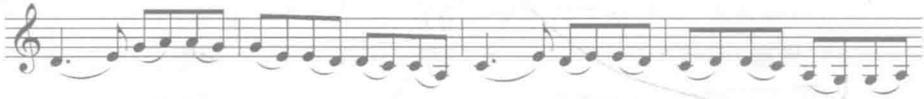
〔2〕 陆小璐：《民族、地域、交响的融合——大型民族交响乐〈华夏之根〉的音乐创作特征》，载《人民音乐》，2011年第2期。

1. 中西合璧式的主题构建

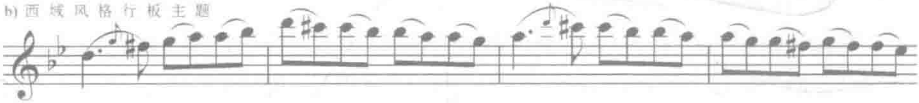
《音画》7 个乐章的主题设计，作曲家确实是费了一番心思的，实例释之：《莫高风铃》一章，在宏大的敦煌主题呈示之后，于第 56 小节起在中胡声部出现了五声化汉族风格慢板诵经主题，这一主题经过几次变化重复，在第 74 小节起演变出梆笛吹出的具有西域特色的行板及快板：

谱例 1

a) 汉族风格诵经主题



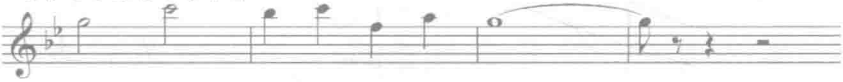
b) 西域风格行板主题



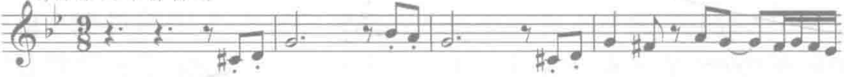
由上述谱例可以看出，音型节奏上的一致性，以及调式音阶的异质性，使得两个主题在对比统一中得到了融合。《西凉乐舞》一章采用《将军令》式的中原音调开篇，之后在第 18 小节起由管子吹出了西凉风味的曼妙旋律，然后在第 90 小节起由琵琶奏出汉唐宫廷风格的流动雅韵，顿时众彩浮略：

谱例 2

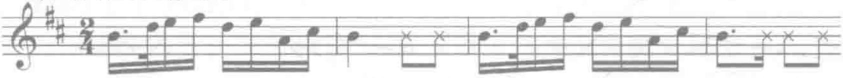
a) 将军令式的中原音调



b) 西凉风味的曲调



c) 汉唐宫廷风格主题



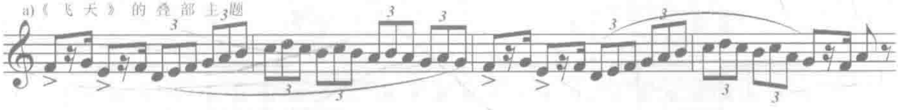
《飞天》一章的叠部主题这里需要特别提及一下，其音型设计按常规方式来看更像是一个进行曲风格的节奏，起初，笔者颇为不解，撰文时查阅相关资料过程中方知敦煌乐舞素有“慢二急三拍”[3]的节奏特征：

---

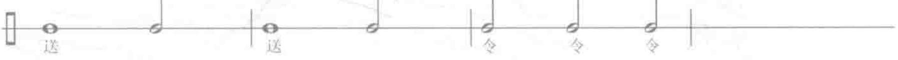
[3] 关于“慢二急三拍”的详解可参见席臻贯《唐传舞谱片前文‘拍’之初探》一文，载《中国音乐学》，1990 年第 1 期。

谱例 3

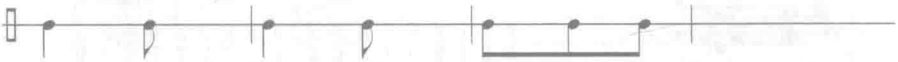
a)《飞天》的叠部主题



b)经过考证后的敦煌乐舞的节奏时值表示



c)将 b)的节奏时值紧缩



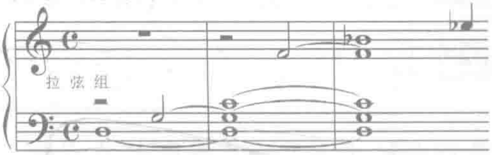
由上例中的音型比较也就不难理解作曲家主题设计的用心良苦了，这种以史为据的严谨理念值得我们思考和学习。其余几个乐章在主题的构建方法上多有异曲同工之妙，此处不再赘述。

2. 风格多元化的和声配置

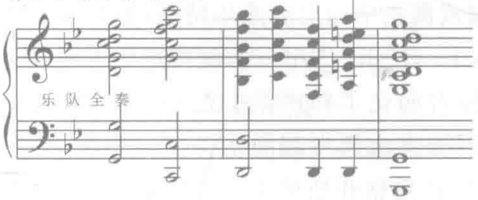
为了在音乐上描绘出敦煌的壮美旖旎，《音画》各乐章在和声配置方面具有“功能性与色彩性并举、纵向思维与线性思维兼备、传统语汇为主近现代手法点缀”的多元化风貌，现以各乐章片段举例佐证：

谱例 4

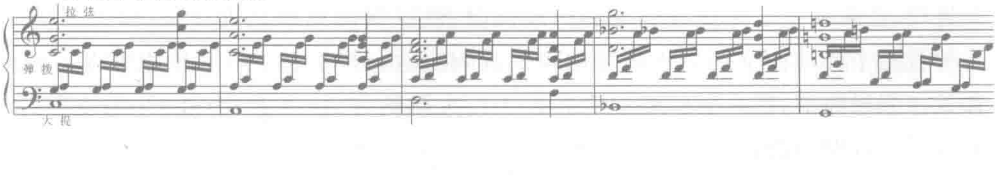
a)出自《莫高风铃》



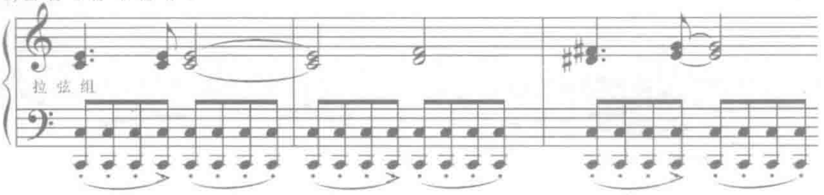
b)出自《西凉乐舞》



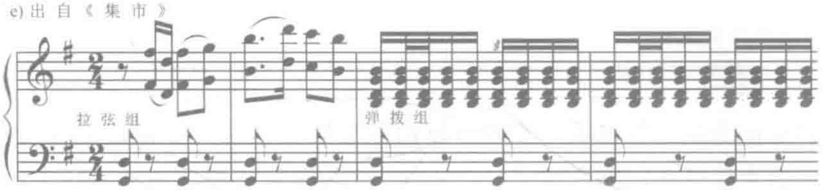
c)出自《月牙泉的故事》



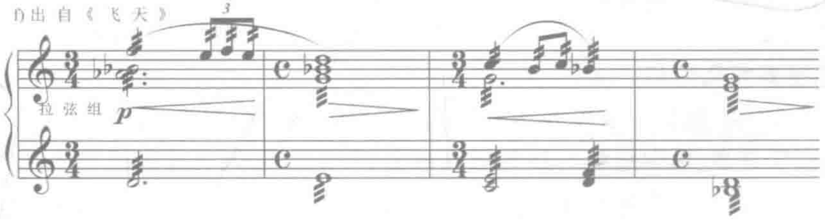
d) 出自《将军出行》



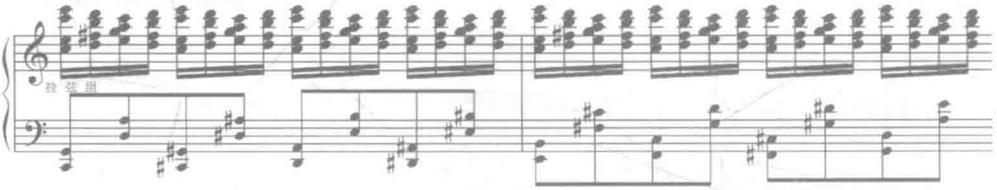
e) 出自《集市》



f) 出自《飞天》



g) 出自《敦煌赋》



上例中，a）以纯四度的方式依次上行叠置，由此形成高叠和弦，在音响上营造出一种空旷寂寥之感；b）具有我国民间传统音乐中四五度和音的典型特征；c）出自这一乐章的A部主题，旋律上具有民族调式中的七声燕乐特征，但其和声的配置却是以传统的大小调功能性和声进行：I—vi—ii—♭VII—V，使得这个主题既优美动听又不失深沉雅致；d）低声部的主持续音弱化了和声张力色彩的表现，使听觉更多地关注节奏上的剑拔弩张之势；e）同样突出低声部的主持续音用法，并在乐句结尾处采用♭VII—V的功能化配置；f）出自乐章开始的引子处，这是一种带有作曲家典型个人风格特征的和声语汇：将七和弦（或高叠和弦）通过纵向变体和弦的人工处理，在横向上运用线性思维进行或同向、或反向的声部就近连接，由此构建出一种脱胎于传统而又迥异于传统的现代音响表达；g）在上方固定和弦快速分解的背景音型衬托下，低声部以纯五度音程上行大跳的方式，半音化连续平行上行，与上方背景音型中的音组发生尖锐碰撞，在不协和的现代音响张力中描述古战场的

血雨腥风。

3. 收放自如般的曲式思维

《音画》的大多数乐章在乐思延展方面均沿袭中国传统大曲中“散—慢—中—快—散”的陈述特色，并多以 A—B—A 的呈示、对比、再现的三部性方式结构曲式，同时在整体布局上还植入对称性结构的创作思维，力度对比、速度变化、调式色彩等要素，在乐章内部的对比也异常鲜明。共性之处不予多谈，在此重点提及两个曲式构思别出心裁的乐章。一是《将军出行》，作曲家在这一乐章中设计了两个对比性主题，主题 A 是以级进为主的音组模进上行，音乐情绪平稳内敛，主题 B 则是连续上扬的大跳旋律线，音乐情绪奔放热情。作曲家采用十分自由的结构方式，在固定行进节奏贯穿的背景音型衬托下，通过多次的调性展开将两个并置主题迭奏反复两次，并在最后将 A 主题的时值扩大化形态与 B 主题通过对位的方式进行了综合，令人耳目一新；另一是《飞天》，作曲家一反“散—慢—中—快—散”的铺陈传统，运用回旋结构布局乐思，尤其是带有散板性质的慢引子之后，马上进入热情的快板叠部主题，令听觉意外之余又倍感惊喜。以下是这两个乐章的结构图示：

图 1

二部自由变体结构（《将军出行》）

引子	主题 A	主题 B	主题 A1	主题 B1	A2+B2对位综合
1—48	49—140	141—192	193—308	308—342	343—373

回旋结构（《飞天》）

引子	叠部 A	第一插部 B	叠部 A1	第二插部 C	叠部 A2	连接	CodaⅠ（辉煌）	CodaⅡ（呼应）
1—20	21—41	42—69	70—94	95—122	123—147		149—164	165—169

4. 斑斓多彩性的配器手法

《音画》作为一部大型民族管弦乐交响作品，处处体现出创作团队在“深谙民族乐器法之道，探索最佳乐器组合，尝试非常规音色表现，加入地域特色乐器润色，拓宽民族乐队音响张力”等方面的时代配器理念。无论是《莫高风铃》中钢片琴、钟琴分解的星星点点，还是《西凉乐舞》中排鼓与管子的唱和共舞以及使用现已不太常用的乐器如拍板、海螺、鼗鼓等；无论是《月牙泉的故事》中弹拨乐组模拟泉水飞溅的音色挖掘，还是《将军出行》中庞大打击组编制所发挥的声响气势优势；无论是《集市》中对于纳格拉、萨巴依等西域特色打击乐器的传神使用，还是《飞天》中拉弦

组连续下滑音以及弹拨乐组刮奏边弦、绞弦滑奏等非常规技法所营造出神秘氛围，再加上《敦煌赋》中乐队全体恢宏共鸣所迸发出的民族气势，都让我们看到了“创作团队”在推动中国民族管弦乐交响性进入纵深层面所付出的艰辛不懈努力。在“音画”整部作品中，乐器组交接层次鲜明，复合音色贴合得当，复调化对位层出不穷，织体变化丰富多样，民族管弦乐队的表现张力得到了极大释放。

群体关系：强化整体聚合　秉持个体乐品

“创作团队”合作完成一部大型交响作品绝非易事，由于每位作曲家个体在教育背景、音乐技法能力、审美认知、价值取向等方面都存在着不同程度的差异，这种差异一旦处理不当，便有可能导致整部作品风格的前后失调乃至质量的参差不齐。《华夏》《音画》两部大型民族管弦乐交响作品，作曲家们是如何在作品整体上把握“完整统一”的呢？赵季平有一段话给出了答案：“有一个巧合而有趣的现象，这次的主创人员几乎都是西部的艺术家，有的在西部土生土长，有的则长期学习工作在西部，有的长期把西部作为自己深入生活、采风创作的基地，都有着大致相同的生活积累与价值取向，创作中配合默契也就是情理中事。”〔4〕在这一共性前提下，创作团队所制定的“围绕‘近作对比、遥相呼应’结构原则，充分发挥各自创作新意，又兼顾各乐章之间衔接，从而形成各具特色又浑然一体的艺术风格”创作原则为结构力之核心，这种结构力坚实地支撑着作品的整体骨架，保证其不变形散离。《音画》中“序曲”性质的第一乐章《莫高风铃》与“尾声”性质的第七乐章《敦煌赋》采用同样的音乐主题进行首尾呼应，而中间部分的第二乐章到第六乐章则在《西凉乐舞》的慢、《将军出行》的快、《月牙泉的故事》的静、《集市》的动、《飞天》的飘，这些宏观情绪对比中综合结构整部作品；同时，部分乐章之间还有音乐主题的“呼应式”变化再现，如第六乐章《飞天》尾声部分的恢宏主题，到了第七乐章《敦煌赋》的中部则演变成一个缅怀敦煌苦难岁月的悲凉主题，在音乐性格的反差对比中实现了乐章的顺利衔接。此外，第一乐章《莫高风铃》中段的西域风格行板主题与第二乐章《西凉乐舞》开始部分的9/8拍子舞蹈主题，也在音乐性格上有着显著的对照性。于是，《音画》在整体上实现了乐章之间的有效聚合。

在强化作品整体聚合前提下，《音画》四位主创作曲家均秉持各自的创作风格与特色，在自己最擅长的题材表现类型方面做足文章。“创作团队”带头人赵季平素以“乐坛神笔”著称，其音乐体裁涉猎广泛，音乐语言扎根民间传统而又不失现代

---

〔4〕 同注〔1〕。

意识，“对传统音乐神韵的深刻领悟与创新精神”以及“追求音乐作品的民族性、时代性和在平易中张扬个性”[5]成为他最为鲜明的创作特色，也使其音乐作品散发出带有浓厚个人风格的新民族浪漫主义气息。《音画》中《飞天》一章将这种浪漫气质展现得淋漓尽致，无论是引子的缥缈、叠部的灵动，还是插部的俏皮、连接部的深沉，抑或高潮段落的辉煌、尾声部分的若隐若现，都在各种情绪的浓淡调色搭配中显现出“赵氏”音乐语言的独特魅力。团队主创之一景建树，善于“将打击乐的复杂节奏与多变的力度层次和民族乐队丰富的音色变化从织体和结构上有机地糅合于一体”[6]，音乐语言上的“根植传统”与音乐技法上的“锐意创新”是其音乐创作的两大特征，《音画》中无论《莫高风铃》中具有印象派风格的四五度和声渐次叠加，还是《敦煌赋》中再现之前快板段落的纯打击组演绎的雷霆万钧之势，以及两部作品各乐器组局部出现大量非常规演奏技法，都很好地体现出了作曲家独特个性形成的鲜明风格。另外两位主创也是各有千秋、特色独具：韩兰魁“在将民族、地方音乐元素与现代专业作曲技术融为一体，和反映当代中国人的精神风貌方面，表现得比较突出”，[7]其创作中“喜欢平衡……追求绅士化的美感……希望在音乐本身上下功夫，更体悟到‘作曲是一种手工活’的精细与缜密”[8]的原则理念，在《集市》《月牙泉的故事》两乐章中得到了较好的印证体现；而张坚在重大历史题材的民族管弦乐创作方面“具有一种完整结构体现的宽阔视野和气势磅礴的宏伟魄力，表现了中华民族文化精神的史诗般性质，形成了独具一格、有着凝重历史感的个性风格”[9]，反映在《将军出行》一章中尤为突出。总之，“创作团队”各位主创作曲家相似的生活环境以及工作经历，再结合各自在音乐创作上的勤于思考、独辟蹊径，使得《音画》的音乐结构力在整体与个性两个层面上实现了良好的契合。在集体协作完成的大型器乐作品创作中，如果没有共通的创作理念、相似的审美心理、长期的心灵沟通、良好的合作心态、为发展中国民族管弦乐事业的献身精神作为连接的纽带，这样的“创作团队”及其系列性精品将不可能显之于世。

---

[5] 刘再生编著：《中国音乐史基础知识150问》，人民音乐出版社，2011，第306页。

[6] 孔培培、米永盈：《论中国传统器乐合奏的“双中心组合”模式——兼评〈中国打击乐与乐队——金沙滩〉的传统继承及其创新特色》，载《人民音乐》，2000年9月号。

[7] 李吉提：《聆听〈绿色的呼唤〉——韩兰魁交响乐作品音乐会印象》，载《人民音乐》，2011年11月号。

[8] 罗艺峰：《给世界一个绿色的吻——一个西部作曲家的思考与情怀》，载《人民音乐》，2010年11月号。

[9] 刘再生：《巴蜀神韵 天府名家——聆听“‘天府之恋’：张坚民族作品音乐会”印象》，载《人民音乐》，2010年4月号。

几点陋见

笔者认为，任何一部优秀大型音乐作品的成功均需要历经千锤百炼之后的扬弃和升华，并由此彪炳史册。《音画》作为一部原创民乐新作，又是刚进入演出实践阶段，个别疏漏在所难免。首演结束后，赵季平在多个场合谈了自己意见与建议："整体创作较为成功，作品结构力较之《华夏》更为向心扎实。个别乐章乐思没有充分展开，可以进一步完善；一些较为出彩的打击乐段稍显短了，还能推敲得更好；个别乐章局部的配器音色应适当调整，一些乐段之间的停顿太频繁，结构上应该再严谨一些……"作为创作团队带头人能以虚怀若谷气度给出冷静客观的自我评价，很令人钦佩！除此之外，笔者提出几点浅陋之见。

陋见之一　个别乐章的乐思延展方式可否在传统基础上大胆突破？一位知名作曲家在谈到民乐创作时曾说："民乐创作中，主题的延展既不能完全按照西方的动机贯穿式原则进行，也不能一味靠旋律堆砌发展乐思，而是应当在两者结合中由内及外抽丝剥茧般地拉伸音乐的张力表现。"《音画》中不乏精彩妙绝的音乐主题和技法卓越的发展手法，但也有个别乐章局部的主题对比搭建稍显烦冗，甚至有些主题在短暂呈示后便再无影踪，一定程度上弱化了作品的结构聚合力。

陋见之二　个别乐章音响的历史内涵深度感可否进一步推敲？或许是强调雅俗共赏层面的初衷，也或许是注重《音画》绘描展现的倾向，个别乐章在彰显音响民俗性、色彩性的同时，在内涵深邃的哲理性和历史感营造方面似乎略有不足，这对于作品的史诗性定位而言不无遗憾。需要说明的是，这无关乎作曲家的创作功力，实际上"创作团队"中的作曲家都有把控深度和创作有分量作品能力，只要在方向掌握上稍作移位，相信这一问题便会迎刃而解。

陋见之三　大型器乐作品创作的成功和乐队演奏之间有一种互动关系，指挥家和演奏家的二度艺术创造起着重要作用。笔者曾在济南多次观赏指挥家景建树的演出，那种简练、准确的军人气质给人们留下了深刻印象，此次《音画》指挥则更为细腻大度而富于激情，在作品诠释深度方面达到了一个新的境界。音乐会成功演出和乐队演奏一丝不苟的舞台作风、认真精神以及较好的音响总体把握和局部驾驭能力是分不开的。或许，由于磨合时间较短和多数成员比较年轻的缘由，还是存在着群体音色不够纯净，低音声部欠缺厚度，有的声部领奏者内在气质尚需提高等不足之处，乐队整体表现力有很大提升空间。甘肃省歌舞剧院以舞剧《丝路花雨》享誉海内外，剧院领导决心把"音画"作为长期排练和演出的重点曲目，在这一过程中，将该院民族乐团建设成为我国西部地区具有全国一流水准的民族管弦乐团，将会是最佳的选择与契机。

中华民族音乐文化始终有着多民族、多地域、多色彩的多源性质，既反映了古代华夏文明的悠远与辉煌，民族音乐元素又是一座为作曲家提供取之不尽、用之不竭的珍贵宝库。赵季平提出“尝试用一种史诗般的规模对华夏文明史进行演绎与诠释”创作宗旨，使中国民族管弦乐以交响化形式走向世界，有着极为重要的文化战略眼光。“创作团队”以合作方式创作了《华夏之根》《敦煌音画》等优秀之作，在长远计划中，甚至设想了四川、宁夏、六盘山、青海等西部地区创作题材规划。在不久的将来，我国西部地区经济必将重新崛起，文化建设也将随之更为趋于繁荣。我们衷心期待着赵季平本人及其“创作团队”将有更多更好的音乐精品与力作问世，为中国民族管弦乐事业的繁荣与发展做出更大的贡献。

（原载《人民音乐》2012 年第 8 期）

困境与出路

——观摩“前卫”民族交响音画“长征”音乐会有感

40余年前，济南军区前卫文工团民族乐队（以下简称“前卫”）开始了一段辉煌的岁月，大师云集，神采焕发，新作迭出，脍炙人口，犹如一只展翅的凤凰，在中国与世界各地音乐舞台上自由飞翔。飞翔到哪里，哪里就会发出一片情不自禁的赞叹声。他们在我国民族器乐史上铸刻了一个属于“前卫”的时代。

对于一个音乐团体的生命而言，音乐创作是灵魂，指挥是核心，演奏是骨架与血肉。三者的音乐技艺与文化底蕴愈高并且能够融合为一个整体，则其音乐张力愈大，其艺术生命力愈旺盛。“前卫”则是一个不乏大师的团体。指挥家何化钧、董洪德、张式业，演奏家张长城、原野、刘汉林、胡天泉、王维民、马德鑫、王惠然等，都堪称大师级的音乐家，且其中多数兼能从事音乐创作。《旭日东升》《凤凰展翅》《彝族舞曲》《红军哥哥回来了》《迎亲人》《夸山东》《一枝花》《大得胜》《打宫门》《金沙滩》等作品成为“前卫”音乐的名牌标志。所以，“前卫”在我国音乐界享有“民族音乐之花”的盛誉。人们诚然冀望，“前卫”能够成为中国乐坛上一朵永不凋谢之花。但是，物换星移，岁月无情，随着“前卫”大师们一个个离开或离去，直至2004年底最后一位笙大师胡天泉离休和刚引进6年的作曲家、指挥家景建树退休，“前卫”陷入一个青黄不接、后继乏人困境。笔者正是在这样一种背景下于2006年八九月间在济南多次观摩了“前卫”纪念“长征”70周年音乐会进京前的排练与汇报演出。

这场命之为“交响音画”的音乐会无疑是十分成功的，它有着很强的艺术震撼力。红军二万五千里长征本身就是一次史无前例、震惊中外的历史事件，其余波至今仍未在时空中消失。将这一事件的历史、过程、精神、气质浓缩在一台音乐会中生动、形象地展示出来，听之心潮澎湃，观之气势磅礴，其难度可想而知。何况今日之“前卫”又面临着多种原因造成“后天失调”的不太景气局面。因此，音乐会的圆

满成功，就有从理论方面加以总结之必要。笔者认为，这场音乐会有三个层面的因素是十分突出的。

一、创意新颖　结构精美

这场音乐会给人印象最为深刻的是“交响音画”的整体布局，由8个节目构成既符合于历史逻辑，又凸显出艺术形象，既突出器乐的个性化，又富于对比性色调的结构。因此，整场音乐会始终使观众沉浸在变化不断、高潮迭起的情绪之中。这8个节目是：（一）交响序曲《长征颂》；（二）民族打击乐《大渡河，你告诉我》；（三）笙与乐队《永远的索玛花》；（四）笛子独奏《红小鬼》；（五）二胡独奏《雪山情怀》；（六）吹打乐《千里里的雷声，万里里的闪》；（七）弹拨乐合奏《碧血青山》；（八）交响合唱《向前，向前，向前！》。人们即便只是浏览一下这份节目单，便会发现音乐会集中体现了“长征”典型的历史画面以及人们需要发扬的“长征”精神，追求着一种少一个节目会“缺环”，多一个节目会“多余”，而且环环相扣，一气呵成的境界。这样精妙的艺术构思与策划，应当说是非常富有创意性的举措，有着高度思想性和艺术性相结合的立足点。这是在济南军区首长与政治部领导自始至终的关怀与策划下，“长征”总导演刘子林和艺术指导景建树为核心的创意下，“前卫”全体人员齐心协力、全力以赴的结果。一场音乐会能够“白手起家”，从无形到有形，从无声到有声，从粗糙到精致，从平淡到震撼，本身就是一种自我挑战和自我超越。艺术创意属于精神领域的创造活动，需要全身心的投入，需要富有历史眼光，需要懂得艺术规律。犹如建筑设计师设计的图纸，一开始就决定着建筑物的成败优劣。因此，“前卫”这一场纪念“长征”70周年“民族交响音画”音乐会的成功演出，给人们一个有益的启示：在“困境”中寻找“出路”并非是不可能的事情，关键在于一种精神。长征对于红军不也是一种“困境”么？后有千军万马的追击，前有天堑敌兵的拦截，但是，红军的“出路”却是取得了空前的胜利，成为中国革命历史性转折的里程碑。“前卫”音乐会能够扬长避短，发扬自身的既有优势，避免了“大师”空缺时代的劣势，在“青黄不接”的特殊历史条件下，群策群力，演出获得了音乐界的广泛好评。音乐会本身就是对发扬红军长征精神的一个最好的纪念。

二、内外结合　创作精品

音乐会的主体必然是音乐，一场音乐会如果没有优秀的音乐作品呈现在观众

面前，或将成为一次失败的演出。“前卫”在目前自身音乐创作力量较为薄弱的情况下，如何保证纪念“长征”音乐会的成功，音乐创作是第一位的因素。为此，他们寻求了“内外结合，创作精品”的道路，事实证明，这又是“前卫”走出困境的一个行之有效的方案。作曲家刘文金创作的二胡协奏曲《雪山情怀》（包括《征途》《雪山》《战友》《朝霞》4 个段落），是一部感人至深的作品。其中“英雄”主题的高昂挺拔，“怀念”主题织体的深沉倾诉，给人留下了难以磨灭印象。大段落的高难度技巧（包括减三和弦的连续快速下行等）也是这首二胡曲的“亮点”，鲜明地反映了长征路途中风雪严寒景象和红军不屈不挠的斗争意志，成为刘文金二胡创作中表现部队气质“刚柔相济”的一首具有代表性作品。著名作曲家、成都军区战旗文工团艺术指导张坚创作的笙与乐队《永远的索玛花》，以彝族音调为素材，表现红军与彝族首领歃血结盟的动人场景。笙吹奏新颖和弦技法的运用，乐队配器手法的简练干净与色彩的丰富变化，显示了作曲家深厚的功力，将载歌载舞的民族团结情谊以高度音乐美感展现得如诗如画。作曲家韩万斋创作的弹拨乐合奏《碧血青山》则是一首抒情气息浓郁的作品，乐曲充分运用我国弹拨乐器特有的颗粒性音质和善于表现人声化的歌唱特色，将人们对在长征中牺牲的革命先烈的缅怀之情抒发得真切动人。这首乐曲慢中有情，如诉如泣。委约创作是国际性音乐创作的时代潮流，既激发了作曲家的创作热情，又丰富了音乐团体的演奏曲目。“前卫”的这一做法具有开放性思维特色，值得提倡与发扬。“前卫”本团创作的三首作品，以马琳创作与领奏的民族打击乐《大渡河，你告诉我》最有气魄。作品充分运用了我国打击乐器丰富的节奏与音色变化，以“鼓”为核心的磅礴气势，结合舞台造型，极其形象地展示了红军战士抢渡大渡河的壮烈场景。值得一提的是，这一节目的参与者有不少是舞蹈演员，他们的造型、表情、动作和节奏变化的配合十分默契，有着气吞山河、瞬息万变的艺术效果。青年作曲家刘荣（与刘凤山合作）创作的笛子独奏曲《红小鬼》，以曲笛与梆笛对比穿插，以单乐章的二部曲式结构，采用歌谣音调表现了长征中红军小战士的艰苦岁月与乐观精神，配器精细，曲调感人。商清秀、王天力作曲的“吹打乐”，则以陕北民歌音调为素材，用吹管乐器和打击乐器的有机组合描绘了红军陕北会师、军民共庆胜利的热烈场面。作曲家景建树创作了一头一尾的两首乐曲，以交响性的手法展现民族管弦乐队多声部的效果。《序曲》主题凝练干净，富有悲壮、深情的特色；《向前，向前，向前！》则以器乐和声乐交响的宏伟气势展示了新一代军人继承长征精神，勇往直前的时代风貌，手法新颖，不落俗套，深刻体现了“红军不怕远征难，万水千山只等闲”的伟大战略思想，将整场音乐会的气氛推向高潮。因此，民族交响音画“长征”音乐会就音乐创作而言，这样一种“内外结合”的方式保证了作品的高质量、高水平，预示着演出取得成功的前景。

三、精益求精　力求完美

质量是艺术的生命。“前卫”这台“长征”音乐会命名为“交响音画”，并非指某一作品的体裁形式，而是概括了音乐会所具有的特色。发挥民族管弦乐队的交响性是其一，运用现代科技多媒体手段，打造彩色大屏幕形象地展示画面是其二，两者的相互结合，使视听效果融为一体，符合于现代观众的欣赏心理与审美要求，达到雅俗共赏的目的。为此，他们不放过每一个细节的完美。建造移动舞台，是为了减少上下台的走动，呈现在观众面前的是部队管弦乐队缓缓而出的整体庄严形象；大屏幕画面一次次地修改，是为了更好地烘托音乐会的情绪气氛，而不喧宾夺主；每一个节目之间的主题词犹是一首首洗练流畅的诗，听来有无穷的韵味，配合着马丽娜在舞台一角用追光打出琵琶演奏轻回低旋的身影，如有“低眉信手续续弹，说尽心中无限事”的奇妙意境，起到了节目之间过渡自然、天衣无缝的连接；甚至画外音朗诵也聘请了国内一流的话剧艺术家制作，那铿锵有力、抑扬顿挫的语调，让人心潮起伏，浮想联翩。在音乐会排练期间，一次次邀请了全国著名音乐家如朴东生、刘文金、赵季平、张坚、程大兆等观看、座谈，提出意见，对专家们提出的宝贵意见，“前卫”领导连夜开会讨论研究，对每一个问题进行了修改落实。正是他们这种对艺术高度负责的精神，使得音乐会的排练一天一变，用“日新月异”加以形容，毫不夸张。因此，这台音乐会的成功，整体意义上的“前卫”究竟倾注了多少心血，实在难以用文字表述。一丝不苟既是部队的作风，也是“前卫”传统，正是这种不忽略对每一个细节完美追求的顽强精神，使得“前卫”在困境之中创造了“奇迹”，一场音乐会使“前卫”走出了低谷与阴影，迎来了柳暗花明的前景。

“精益求精，力求完美”最重要的体现自然还是音乐会的排练过程。毋庸讳言，这场音乐会并非是长期积累的结果，而是有着“与时间赛跑”的某种“突击”任务性质，从开始策划创意，到每一首作品创作的完成，再到排练汇报演出，只有短短几个月时间，甚至在最早一次审查演出前几天，有的作品总谱尚未寄达，任务的急迫与难度可想而知。其中，青年指挥家王天力兼有功劳与苦劳，他负责全部有关乐队指挥、合成的前期任务，不辞辛苦，任劳任怨，一天三场排练，保证了乐队之间最基本的磨合。他在笙和二胡两个节目演出中指挥得心应手、挥洒自如。73岁高龄的笙大师胡天泉复出，担任笙独奏演出，娴熟的技巧和纯净的音色达到了炉火纯青的境界。诚然，“廉颇老矣”，中气不足，这是无法苛求的生命自然规律。笛子演奏家刘凤山有着丰富的登台经验，并且形成了个人独特的表演风格，将“红小鬼”的音乐形象刻画得惟妙惟肖。青年二胡独奏家林朝辉在演奏《雪山情怀》中接受了严峻考

验，以异常刻苦的训练闯过了技巧难关，较好地诠释了作品内涵，受到专家的肯定与好评。段学礼和商清秀是“前卫”吹管乐高手，他们领奏唢呐的浓郁民间风味与“吹咔”技法，将庆祝红军长征胜利会师的欢庆场面渲染得热闹非凡。弹拨乐合奏则是一个集体项目，相互的默契配合、感情的细腻处理和力度对比是演奏成功的必要条件，演奏员能够忘情投入，较好地完成了演奏任务。指挥家景建树和张式业分别执棒音乐会两首民族管弦乐合奏“重头戏”指挥。景建树指挥《序曲》仪态庄重，手势清晰，刚柔自如，激情迸发；满头银丝的张式业一出场就赢得观众一片热烈掌声，全场凝神屏息，一个手势下去，洪流般的音响倾泻而出，乐队释放出最佳的音色。动作简练，感情如潮，与严良堃大师的指挥风采颇为相似。需要强调的是，张式业从干休所来“前卫”参加排练演出，身边跟随了形影不离的保健医生“保驾”。这样一种老“前卫”的精神与作风，激励与鼓舞着“前卫”全体人员决心排练好音乐会的热情与行动。民族交响音画“长征”音乐会就是在这样几个因素与背景下脱颖而出。音乐会的成功，也为“前卫”本届领导的“圆梦”划了一个较为圆满的句号。

“困境”现象是全国许多文艺团体普遍存在的一种共性现象，只是程度不同而已。造成这样的现象，有着客观与主观的多方面原因。就“前卫”而言，除了“大师”空缺这样一种难以弥补的时代性缺憾之外，主要存在着一大一小两个问题。“大”是指乐队的整体。一个乐队的发展，编制问题是艺术家无法左右与解决的难题，一个不足 40 人的乐队编制，要排练演出大型的民族管弦乐作品，唯一办法只能外借人员，而乐队艺术质量却需要依靠长时期的训练与磨合。一支民族管弦乐队应该有吹、拉、弹、打各个声部的“音群”，这些“音群”既要有透明纯净的音色，又要有力度层次的变化，既要有各个声部的光彩感，又要有难分难解的黏合度，能够随着指挥的手势变幻出无穷尽的色彩效果。这样一种专业性极强的要求，是由临时借调人员组合起来的乐队难以企及的标准。“小”是指乐队个人，一个乐队如果没有几个出类拔萃的作曲家、指挥家、演奏家，就会黯然失色，毫无光彩。艺术不能容忍平庸。“前卫”在某种程度上忽略了“尖子人才”培养。但严格地说，尖子人才不是“培养”出来的，而是需要个人始终如一、坚毅不拔地进行刻苦训练，同时又要在文化中寻求“灵气”与“悟性”，才能够“登堂入室”。在目前商业经济大潮中，人们的心态过于浮躁，缺乏“前卫”大师们的敬业精神。俗话常云“心有余而力不足”，这里的“力”，是指功力。创作如此，指挥如此，演奏也是如此。因此，“青黄不接，后继乏人”就成为一种必然的后果。

走出“困境”的出路，无非是因事制宜，因地制宜、因人制宜。“前卫”能够扩充编制无疑为上策，因为它毕竟是我国军队唯一一支在国内外有着重大影响的民族乐队。如果难以从编制上解决问题，建立起一个大型的民族管弦乐团，则无妨以中、小型的民族器乐组合形式和独奏、重奏形式作为发展的主体与目标。进一步繁

荣我国中、小型民族器乐作品的创作与演奏，对于中国民族音乐事业的发展同样会做出重要贡献。至于“尖子人才”的培养，“前卫”大师们虽然多数已经离去，但他们的艺术成长道路和德艺双馨的人格魅力是遗留下来的一笔无形的宝贵财富，值得我们认真地加以学习与继承。

“前卫”民族交响音画“长征”音乐会进京汇报后引起了巨大反响。10 月 31 日中国民族管弦乐学会和 11 月 1 日文化部组织的座谈会上，许多专家都给予了高度评价与肯定。诚然，也存在着不足之处，如有的作品发挥乐器性能尚嫌不足，有的配器缺乏织体的清晰度，有的演奏者发挥不够稳定，等等，但就其总体而言，这场音乐会创意之新颖，最为成功。由此引发出笔者对一些问题的思考，其实质是对“前卫”抱有热切的期待。

2007 年 8 月 1 日是中国人民解放军建军 80 周年的重大纪念日子。“前卫”作为部队中有重要影响的文艺团体，责无旁贷地将推出一台以民族器乐作品为主的“建军节”纪念音乐会。这是摆在“前卫”新一届领导成员面前的严峻课题。我们期待着“前卫”能够在继承自身传统的基础上有一个新的突破、新的飞跃，再次铸造新的辉煌！

（原载《人民音乐》2007 年第 1 期）

歌剧《秋子》文本分析及其他

音乐作品的文本分析是现代音乐史学的基础环节，又是史料学、方法论、史学观的集中展现。一部翔实、客观的音乐史著作，既要在宏观层面对音乐历史纵向与横向的广阔时空领域之间进行筛选、比较、研究，以突出各个时代的特征面貌及其发展脉络，更要对音乐作品在文本分析基础上判断其时代特色与历史价值，从而作出科学的评价结论。以特定时代意识形态作为唯一的或主要的衡量标准，取舍音乐作品或评论其价值高下，往往会产生“印象化”片面认识，导致历史真相的变形与扭曲。《秋子》（陈定编剧，臧云远、李嘉作词，黄源洛作曲，作于1941年）是我国近代第一部采用西方正歌剧形式创作并产生巨大社会影响力的歌剧作品，本文试图从歌剧《秋子》的文本分析切入，对其进行历史回顾并作出重新评价。

一、目前所知歌剧《秋子》的三种文本

音乐作品依赖文本（手稿，油印或正式出版物，录音、录像等）而保存、流传于世。我国音乐界的文本意识相当薄弱。尤其是作曲家的手稿往往不被社会重视。西方社会则不然，未署名的乐谱手稿一经发现考证确定为名作曲家之作品后，常常会引起轰动，认为是文化界一大盛事，犹如考古界发现国宝重器。中国近代作曲家原始手稿则多湮没无闻，或在社会动荡岁月难以保存；或为后世子孙不识，弃之若敝屣；或作档案材料锁之于橱柜，难见天日。归根结底，对于民族文化之珍惜尚未成为社会共识。《秋子》是20世纪40年代初期在重庆公演并轰动文化界的歌剧作品，其后相当长时段里逐渐淡出人们视野。直到20世纪80年

代臧云远[1]再次提及，他说："前些时候在瞿安华教授家碰到前线歌剧团团长张锐，他提到《秋子》，很想看看。我写信到北京问黄源洛，回信说荡焉无存。"幸运的是，"一天我在书堆中发现一本去掉封面的《秋子》，好像失落的婴儿又寻到一样。现在油印(重刻)出来分送关心的同志，并作为进一步修改征求意见之用，是为记。"[2]本文且称之为歌剧《秋子》第一文本。

1. 第一文本——歌剧《秋子》简谱本(主旋律)。笔者所见这一文本，为黄源洛女儿黄辉所赠孙继南教授之复印件。首页上端有黄源洛颤抖书写的亲笔题词："辉儿留念　我一生中比较像样的作品 1984,7 月　源洛于北京"。由来大致如此：孙继南教授当时任山东师范学院艺术系音乐专业主任，为提高中小学师资教学能力和专业水平，于 1984 年招收一届山东省在职中小学教师专科班，黄辉由山东东营考入。孙先生了解她是黄源洛女儿后，多有指导与关心。这一文本便是当年黄辉赠予之纪念物，一直由孙继南先生珍藏。此文本内容包含有："前言"(臧云远)、"全剧目录"、"人物表"、"秋子第一次演出纪事表"和全剧曲谱。目前，《大歌剧〈秋子〉》(简谱本)所知正式出版物有中国艺术研究院藏本，1946 年 11 月第 3 版，封面为日本仕女图像。[3]《中国音乐书谱志》载有民国 33 年(1934)10 月再版版本(石印)之目录，[4]与一收藏家所藏之再版本出版年月相同。封面左侧为钢琴黑白键盘之装帧。《秋子》初版文本以前未曾见到。臧云远刻印的第一文本仅有"秋子第一次演出纪事表"，而再版、三版文本均载有三次演出"纪事表"。由此可以推断，第一文本来源即为出版于 1942 年 10 月的《大歌剧〈秋子〉》(简谱本)初版文本。

2. 第二文本——歌剧《秋子》钢琴伴奏五线谱本。笔者 2009 年 9 月 1 日在中国音乐学院参加"张权先生声乐艺术研讨会"预备会议期间，与莫桂新、张权长女莫

---

[1] 臧云远(1913—1991)，山东蓬莱人。笔名季沅、辛苑。臧克家之弟。1932 年参加中国左翼作家联盟。后赴日本，在东京任《杂文》、《质文》文艺刊物编委。回国后历任汉口《自由中国》主编，重庆全国文协及文工会研究员及创作员，济南华东大学教授、艺术系主任，青岛山东大学教授兼艺术系主任，南京艺术学院副院长、党委成员。1932 年开始发表作品。1952 年加入中国作家协会。著有诗集《炉边》《云远诗草》《臧云远诗选》，组诗《延安灯火》，诗剧《苗家月》，歌剧剧本《秋子》，文艺理论丛书《艺术史的问题》[日]等。

[2] 南京艺术学院翻印：《大歌剧〈秋子〉》(油印本)，臧云远《前言》，署款日期："80 年 9 月 29 日于南艺。"

[3] 中国艺术研究院所藏《大歌剧〈秋子〉》三版本为小 32K 本。第一页为《秋子本事》和"人物表"。其后为全剧曲谱。后有"秋子演出纪事表"(第一次、第二次、第三次)和"黄源洛歌剧作品一览"。

[4] 中国艺术研究院音乐研究所资料室编：《中国音乐书谱志》，第 115 页。

纪纲交谈中得知，这一文本原由《歌剧艺术》主编商易先生[5]获得并保存。1995年纪念抗战胜利50周年时上海歌剧院曾有复排歌剧《秋子》意图，后因经费难以落实未成。该文本现藏于上海歌剧院艺术档案室。曾复印后赠予音乐学界有关人士。此文本的钢琴伴奏较为简单，具有即兴伴奏写作性质，均为单片、手抄，未装订成册。据推测有可能为当年排练时由钢琴伴奏使用而辗转保存下来的钢琴伴奏五线谱原始文本。

3. 第三文本——歌剧《秋子》管弦乐总谱。笔者2009年7月与黄辉电话联系时，她说父亲黄源洛在世时曾告知她一个细节：歌剧《秋子》管弦乐总谱在演出前突然去向不明，目前所见第一文本即在总谱“丢失”后黄源洛凭记忆用简谱完整记写。新中国成立后，有人交出《秋子》总谱，《文汇报》还刊登了这一消息，此文本保存在上海某档案馆。由于此说属于口头性质，一时难以查阅《文汇报》加以核实，只能作为“目前所知”一条不确切文本线索以备稽查，或许有朝一日经由学界努力能够水落石出。研究歌剧《秋子》艺术水准之评价，在演出音响文本等未能保留情况下，唯有见到管弦乐总谱方能对其和声、配器、织体等方面做出总体性判断。本文则仅依据第一文本进行分析，并结合有关历史文献对歌剧《秋子》之文化价值与艺术特色作初步探讨与研究。

二、《秋子》在中国歌剧史上的历史地位

1. 创作思想的时代意义

《秋子》在中国歌剧史上思想内容之高度无疑应予充分肯定，或者可作为一种定论。剧本根据一个真实故事（生活书店出版的《群众周刊》上一篇题为《宫毅与秋子》报道）加以改编。描绘一对日本新婚夫妻结婚三日丈夫应征入伍随军到中国扬州，不久妻子被骗当随军营妓也到了扬州并被日军大尉霸占。两人相遇，互诉衷肠，悲愤交加，双双自杀于瘦西湖畔（歌剧中则改为日兵拒绝作战，日军大尉拔枪欲射宫毅，秋子上前掩护，中弹而殁，潜入日军内部的情报员中国伙夫击毙大尉。为秋子下葬后，千万华军入城，宫毅和中国军民同声高唱“东亚大陆本该是这样，我们

---

[5] 商易（1929—2001），山东省清平县（现高唐县）人。笔名杜归、易之。青年时期就读于华北音乐学校及中国艺专。解放战争时期在华东大学文工团、华东局宣传部文工团任作曲、指挥、歌舞队队长。1952年起，在华东人民艺术剧院、上海歌剧院任作曲，《歌剧艺术研究》杂志主编，艺术研究室副主任、艺术指导等职，国家一级作曲。为舞剧《小刀会》《奔月》曲作者。并作有《大野芳菲》《丹橘颂》《风流年华》等歌剧及一批舞蹈、声乐、器乐作品，长期从事歌剧理论研究。

大家一齐欢唱！你们自由，我们解放，你们自由，我们解放！自由，解放，自由，解放，自由，解放！”而告终）。

初稿剧名即为《宫毅与秋子》，后经黄源洛提议改名为《秋子》。作品创作题材能够选择从战争给人类带来深重灾难，同时也使日本人民深受其害的悲剧性角度切入，在中国抗日战争时期的历史背景下具有一种震撼人心的反战思想与现实意义。因此，歌剧《秋子》是在大历史文化视野下进行创作，是反映了重大现实题材意义并经受住了历史考验的中国近代优秀歌剧作品。

2. 引起轰动的社会影响

歌剧《秋子》集中了我国20世纪40年代音乐界众多创作、导演、指挥、演奏、表演人才，组成了强大演出阵容。1940年，在中华交响乐团担任中提琴手的黄源洛与该团陈定、政治部第三厅李嘉开始创作《秋子》（剧本由陈定完成于1939年底），李嘉写词；后因李嘉改任记者，由臧云远继续作词，黄源洛作曲。黄源洛废寝忘食地谱曲，甚至儿子感冒也顾不上照料，后其子转为肺炎发高烧，向朋友借钱看病，但为时已晚，去医院路上独子死在他的怀里，原配夫人因之也与他离异而去。[6] 在国难与家难双重悲情下，黄源洛1941年1月完成了歌剧《秋子》谱曲。先期举行“音乐唱奏会”征求意见、反复修改，1941年11月30日在重庆组建“中国实验歌剧团”。[7] 由王沛纶、[8]史东山、吴晓邦等10人组成导演团。王沛纶任指挥，吴晓邦为责任导演，谢绍曾任声乐指导。演出顾问为司徒雷登、李抱忱、马思聪、黄友葵、郭沫若、杨仲子、阳翰笙、罗学濂。男、女主角分别由国立音乐院（青木关）高才生莫桂新、张权担任。管弦乐团由中华交响乐团、国立音乐院实验管弦乐团以及国立

---

[6] 李家慧《执著地追求 默默地奉献——作曲家黄源洛》，载向延生主编《近现代中国音乐家传》(2)，春风文艺出版社，1994，第91页。

[7] “中国实验歌剧院”是为排练、演出歌剧《秋子》而专门组织的一个演出团体。以原“一致剧社”（中共湖南省委领导下成立的一个剧社，陈定任社长，后因故解散）在渝部分成员为骨干，约请国立音乐院（青木关）部分学生和“怒吼剧社”部分演员，又招收了具有一定音乐素养的职业青年联合组成。叶语即为“中国实验歌剧院”成员之一。当年由国立音乐院教授李俊昌（又名李杰民）主考录取后加入。——叶语《大歌剧〈秋子〉演出的前前后后》，载《新文化史料》，1994年第2期。

[8] 王沛纶（1908—1972），祖籍安徽宿州，出生于苏州。原名濬恩，号沛纶。15岁入苏州中学。1928年9月考入国立音乐院特别选科，师从华拉(L. Waller)主修小提琴，先后从萧友梅、黄自学习音乐理论。1933年由国立音专至江苏省立师范学校、淮阴师范学校及海州水法学校等校任教。1937年赴重庆。1939年加入实验剧院管弦乐团。1940年任国立音乐院实验乐团第一小提琴。1942年指挥《秋子》首次演出。1943年8月任教于国立福建音专。1947年任职于南京中央广播电台音乐组。1949年赴台湾。出版著作有《音乐辞典》《交响曲主题》《乐人字典》《指挥学》《实用指挥法》等。

实验剧院实验乐团的30余位乐师组成。1942年1月31日—2月6日，《秋子》在重庆国泰大剧院举行首轮演出（后续演至2月13日）。上演之前，重庆《中央日报》《新华日报》曾以大版面多次预告，7场门票在预告后不久即售罄。[9]《秋子》公演在当时文化界引起极大轰动。周恩来、郭沫若等莅临观看。重庆《新华日报》特辟“关于新歌剧问题研究专号”，引发文艺界众多人士参与讨论。《大公报》、美国《舞台艺术》杂志等都发表评论予以高度赞扬。1943年1月19日—2月3日在重庆抗战纪念堂再度公演。1944年10月15日—11月5日，在成都国民大戏院三度公演22场（由金律声任指挥，刘亚琴饰秋子，刘鹤云饰宫毅）。后又至昆明、遵义、南充等地演出演唱，受到各地观众广泛欢迎。因此，《秋子》在近代歌剧中有着不同凡响的意义。当我们在翔实史料基础上不带任何意识形态的偏见回放中国歌剧历史之时，《秋子》的真实历史面貌与社会价值所彰显其影响力之巨大，在近代诸多歌剧作品中突兀而出。

3. 艺术特色的文本分析

《秋子》是近代歌剧中唯一一部采用西方大歌剧形式创作的中国歌剧作品。大歌剧亦称“正歌剧”或“纯歌剧”，是19世纪上半叶流行于法国的、相对于当时喜歌剧而言的严肃歌剧：题材多为历史悲剧或史诗性内容，规模宏大，多追求奢华的舞台效果；剧中常穿插舞蹈（芭蕾舞）场面；不用说白，朗诵调全部用管弦乐队伴奏；重视合唱的运用；通常为四幕或五幕的大型歌剧。《秋子》为两幕五场歌剧。第一幕为“沦陷后的扬州”，第二幕为“秋子寓所外的园亭”。剧中人物有秋子（女高音），秋子丈夫宫毅（男高音），日军大尉（男中音），中国伙夫甲、乙（男低音），日本传令兵（男高音）。此外，还有日本营妓、日本游侣、日本军官、日本士兵、中国士兵、中国群众等各若干人。以出场先后为序，演员达97人之多。歌剧《秋子》的结构和布局安排及其创作构思，从“全剧目录”中即可窥其全豹。

序　曲	
第一幕内容	第二幕内容
1. 合唱《梦里回了家》	23. 叙事曲
2. 独唱及合唱《醉酒颂》	24. 咏叹调《秋子的心》
3. 间奏曲，叙事曲《梦里回了家》	25. 咏叹调《重温记忆》
4. 宣叙调	26. 咏叹调《我们要永远在一起》

---

[9] 简巧珍：《王沛纶——音乐辞书的先行者》，时报文化出版企业股份有限公司出版，2004，第32页。

续 表

第一幕内容	第二幕内容
5. 咏叹调《为了我正在想他》	27. 间奏曲
6. 宣叙调	28. 舞曲、二重唱《爱之梦》
7. 叙事曲《暴风残花曲》	29. 间奏曲
8. 二部合唱《为谁打仗》	30. 叙事曲、二重唱《骊歌》
9. 咏叹调《我的秋子在那耕田》	31. 宣叙调
10. 二部合唱《要米买不到米》	32. 间奏曲
11. 宣叙调	33. 宣叙调、咏叹调《你已投进军阀怀抱》
12. 二部合唱《弟兄的血》	34. 对唱《回家吧，樱花已落在田园》
13. 舞曲	35. 三重唱《抗命歌》
14. 二重唱《中华好男儿》	36. 叙事曲《葬礼交响曲》
15. 咏叹调《教我如何去应战》	37. 叙事曲、咏叹调《挽歌》
16. 咏叹调《想想你的家》	38. 二重唱《送他江边安息》
17. 叙事曲《为谁打仗》	39. 二重唱《战斗的今天》
18. 咏叹调《太阳啊，给我光明路程》	40. 叙事曲《国旗进行曲》
19. 咏叹调《为什么你也在这个地方》	41. 对唱《携手歌》
20. 宣叙调	42. 大合唱《自由解放胜利歌》
21. 咏叹调《就在眼前不能见面》	43. 尾曲
22. 尾曲	（全剧终）

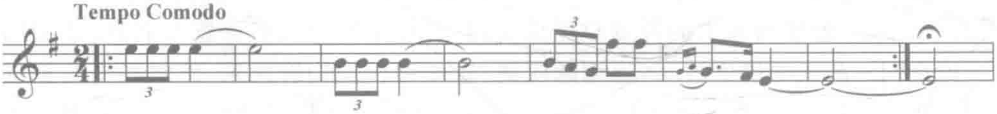
从以上“全剧目录”中，我们可以了解歌剧《秋子》剧本的总体构思。那种以强烈现实主义反映抗日战争中日本国民的反战思想，突出主人公秋子和宫毅悲剧人物性格塑造，爱情与人生的苦难心理描绘，戏剧性矛盾冲突的安置与展开，和中国人民在同一战线的携手战斗，运用咏叹调、宣叙调、合唱、管弦乐、舞蹈场面的正歌剧形式，在思想内容和艺术手段的结合方面期望能够产生时代震撼力。歌剧形式只是为内容服务的一种手段选择，其中，既有美学观念的主导作用，又有时代思想的集中体现。《秋子》恰恰是一部在这样的汇合点上寻求着以大歌剧形式表现抗日战争重大题材的歌剧作品。

“序曲”分 6 个乐段以管弦乐形式描绘“日本军阀”的主题，“渡过海洋，实现侵

略”、“铁蹄踏入中国，来到扬州”、秋子“申诉”主题、“思乡寻夫希望破灭”和“中国胜利歌声响彻世界”。有人在1942年2月首次观剧后作了如下描绘：“我走进国泰的大门，黑压压的，连走道上都站满了人，场内灯光渐渐的暗下，序曲开始了，日阀的铁蹄，海浪的激涌，扬州的风物，秋子的申诉，思乡寻夫的幻灭……最后，是中国胜利的号声，一重重，开朗了，全剧的印象，都从序曲里告诉了大家。”〔10〕从“序曲”单旋律谱中可以读出曲作者上述创作意图。全曲运用a小调(2/2,3/4)——E小调(3/4)——B小调(2/4)——D大调(2/4)的调式色彩与节拍变换，塑造了“敌寇”“秋子”和“中国胜利”三种音乐形象，旋律流畅而富有生机。如“敌寇”主题即以3/4拍子表现在海上的颠簸和进入扬州时弱奏的阴沉气氛。“秋子”主题融入日本音调的旋律因素，附点节奏频繁运用具有一种倾诉性的特色，进入到高音区则用变化音表现秋子的痛苦挣扎，之后突然跌入低音区再不断上行，表现着一种无奈的挣扎情调，其后以分解和弦的三连音连续进行扩展张力，仿佛秋子在呼喊中表示梦幻破灭。“中国胜利”主题以正三和弦分解进行的雄伟音调给人们留下深刻印象，有着一气呵成的效果。

宣叙调是歌剧中一种吟诵性歌唱形式。“宣叙调最大特点是它的吟诵性，是对人类语言所蕴含的自然音调(高低、强弱、快慢、明暗)艺术化的延伸与适度夸张，通过对语音、语速、语势的音乐描摹揭示其语义、语境及其情绪色彩。”〔11〕《秋子》第一个宣叙调是秋子登场后第一次内心独白，歌词凝练如诗，兼有叙事、抒情特色：渡过茫茫的海洋/我来到这生疏的地方/勉强欢笑/心里想念着家乡/富士山呀/又为我披着洁白的春装/日光的瀑布呀/可洗不清我的心肠……这一宣叙调在旋律上突破了西方歌剧中欧洲语系那种听起来“洋腔洋调”的吟诵模式，有着东方语言色彩的亲切感。音调幅度在一个八度之间游弋，最高音是一个八度加小三度，其中变化音的处理尤为细腻，具有一种轻声歌唱，抒发内心压抑的特色。这一“宣叙调”有着和中国语言音韵相结合的创新特色。

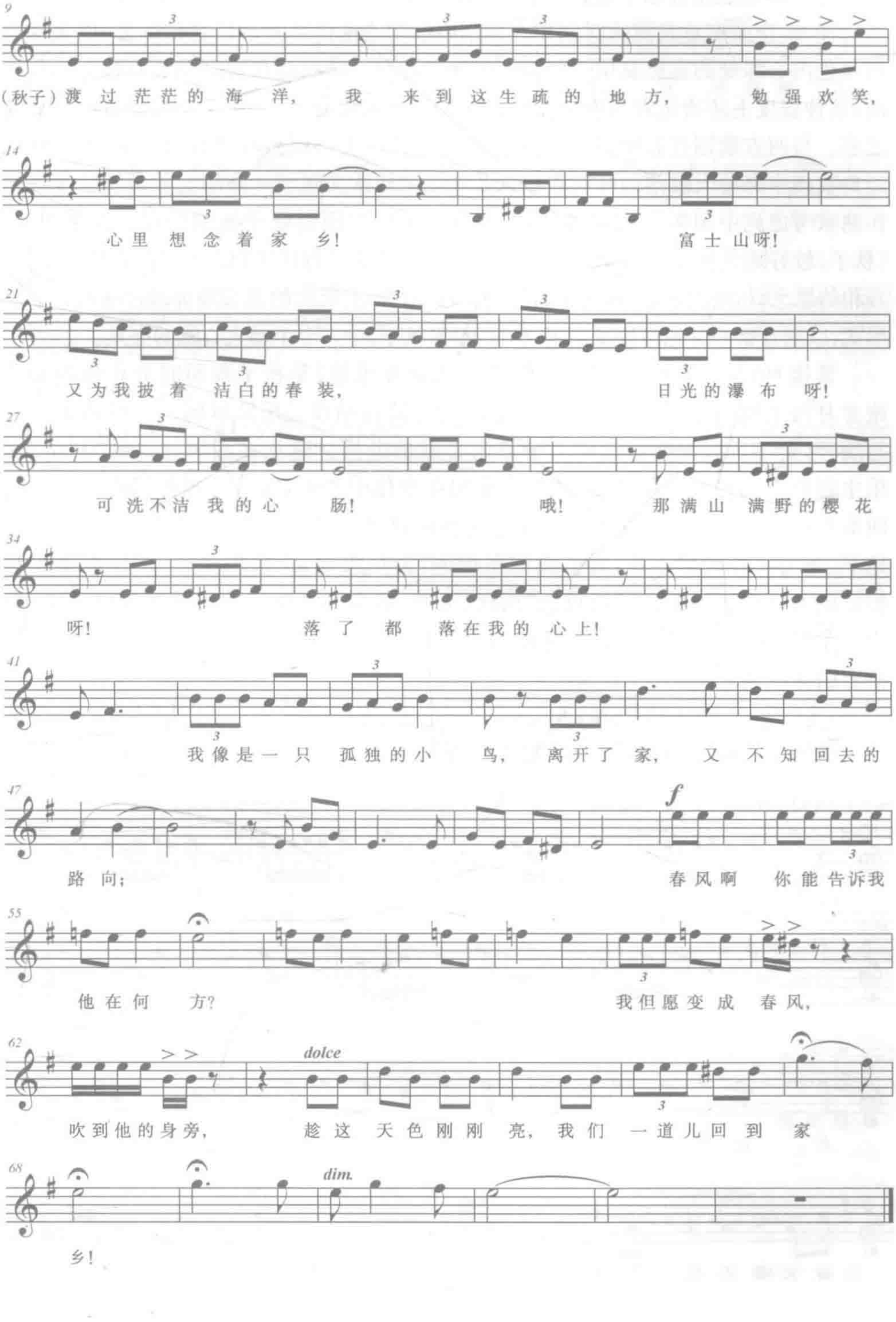
谱例1　No.4 宣叙调



---

〔10〕学鹫：《歌剧〈秋子〉第一次演出》，作于1942年2月15日，载《青年音乐》1卷2期，1942年3月。

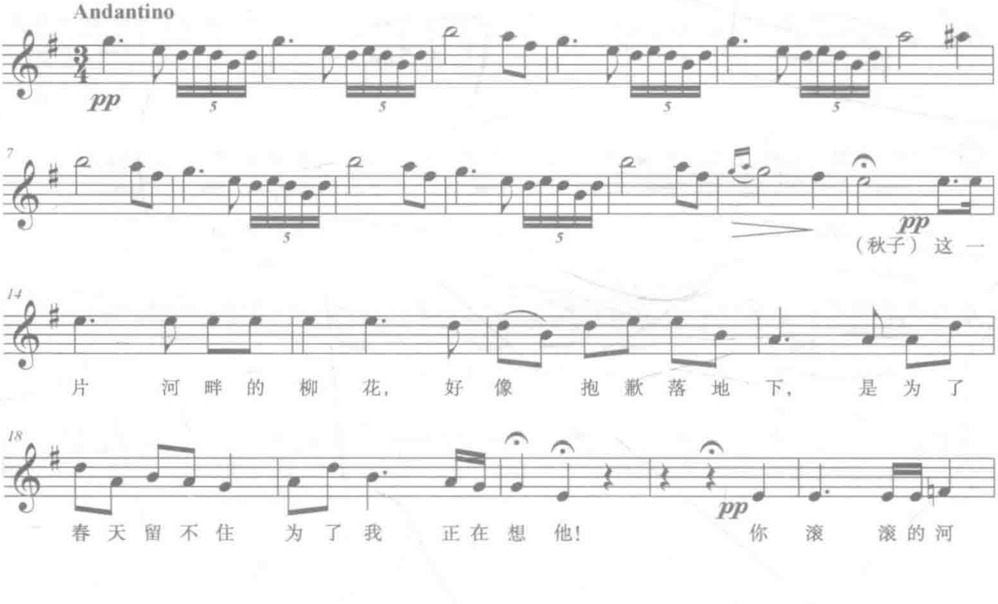
〔11〕居其宏：《歌剧美学论纲》，安徽文艺出版社，2002，第214页。

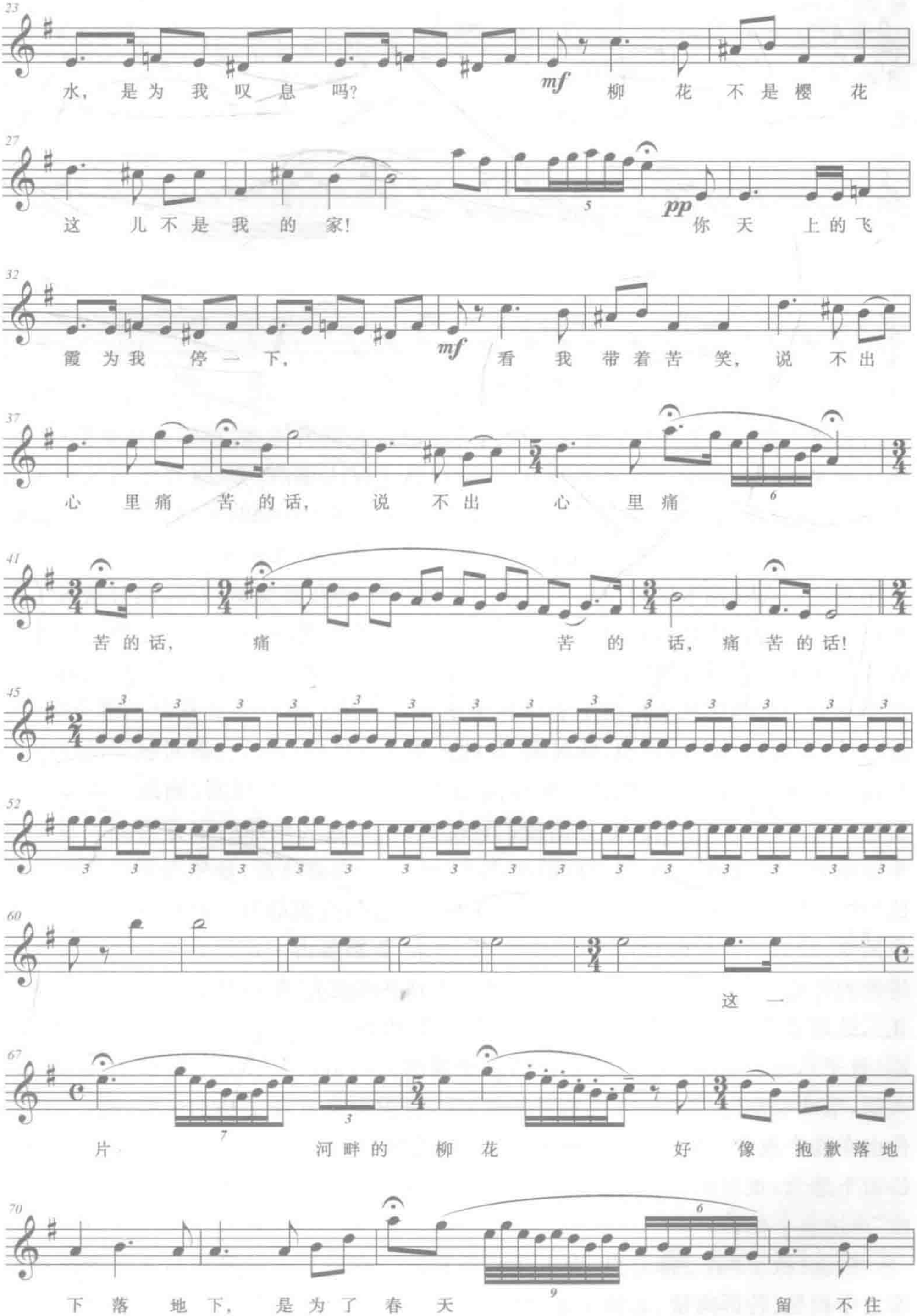

9
（秋子）渡 过 茫茫的 海 洋， 我 来 到 这 生 疏 的 地 方， 勉 强 欢 笑，
14
心 里 想 念 着 家 乡！ 富 士 山呀！
21
又 为 我 披 着 洁 白 的 春 装， 日 光 的 瀑 布 呀！
27
可 洗 不 洁 我 的 心 肠！ 哦！ 那 满 山 满 野 的 樱 花
34
呀！ 落 了 都 落 在 我 的 心 上！
41
我 像 是 一 只 孤 独 的 小 鸟， 离 开 了 家， 又 不 知 回 去 的
47
路 向； 春 风 啊 你 能 告 诉 我
f
55
他 在 何 方？ 我 但 愿 变 成 春 风，
62
吹 到 他 的 身 旁， 趁 这 天 色 刚 刚 亮， 我 们 一 道 儿 回 到 家
dolce
68
乡！
dim.

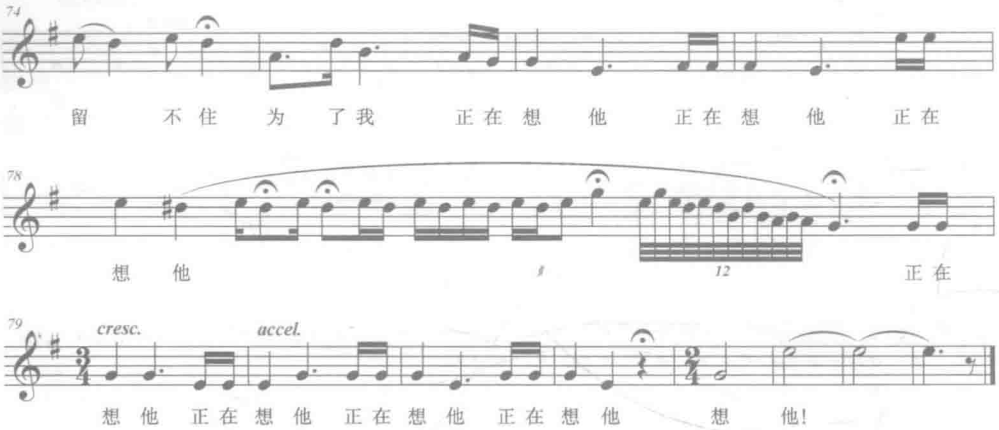
咏叹调是歌剧音乐中最具魅力、最有光彩的一种声乐体裁。无论抒情或叙事或展开冲突，作曲家总是把咏叹调作为歌剧中歌唱之主体部分加以精雕细琢，以表现人物角色内心深处的喜怒哀乐与剧情中的矛盾冲突。咏叹调在歌剧中居有核心地位作用，某种程度上还决定着歌剧创作的艺术质量和成败命运。《秋子》中咏叹调有 12 首之多。与西方歌剧有着明显不同的是，《秋子》咏叹调篇幅相对都较为短小，不如欧洲经典歌剧中那种大段落的咏叹歌唱以及和管弦乐队交融于一体的交相辉映。或许是作曲家考虑到中国听众的审美心理，或许是中国歌剧尚处于探索阶段。无论如何，《秋子》较好地发挥了咏叹调的艺术功能与戏剧使命。将秋子和宫毅之间真挚的爱情、互相的思念、相逢的悲情、对战争的仇恨、回家的梦幻、死亡的无奈等都通过咏叹调歌唱形式，以刻骨铭心的感情抒发出来，构成歌剧《秋子》中一个个动人心魄的亮点。

紧接 No.4 宣叙调后的咏叹调《为了我正在想他》是秋子黎明时分在瘦西湖畔旅舍月台上独倚栏杆唱出一段令人心碎的抒情性唱段。乐队以同一特性音型反复与展开，奏出犹如波涛汹涌的不平静内心感情世界。建立在羽调式上的“秋子”音乐主题具有一种压抑中的冲动，每个乐句在变化中开展，歌唱旋律抑扬有致。乐队间奏在连续三连音上行中将歌唱的感情推向高潮：“这一片河畔的柳花好像抱歉落地下，是为了春天留不住，为了我正在想他，正在想他，正在想他……”作曲家用花腔歌唱的处理手法把秋子的思念、内疚、无奈、痛苦等复杂感情展露得细致入微，也为主角“秋子”发挥歌唱与演技才能留下了舞台表演空间。这是歌剧《秋子》中最为精彩的咏叹调之一。

谱例 2　No. 5 咏叹调《为了我正在想他》


Andantino
pp
7
pp
(秋子) 这 一
14
片 河 畔 的 柳 花， 好 像 抱 歉 落 地 下， 是 为 了
18
pp
春 天 留 不 住 为 了 我 正 在 想 他！ 你 滚 滚 的 河


23
水，是为我叹息吗？
mf
柳花不是樱花
27
这儿不是我的家！
5
pp
你天上的飞
32
霞为我停一下，
mf
看我带着苦笑，说不出
37
心里痛苦的话，说不出心里痛
6
41
苦的话，痛
苦的话，痛苦的话！
45
52
60
这一
67
片
7
3
河畔的柳花
好像抱歉落地
70
下落地下，是为了春天
9
6
留不住


74
留 不住 为 了我 正在想 他 正在想 他 正在
78
想 他
3
12
正在
79
cresc.
accel.
想 他 正在想 他 正在想 他 正在想 他 想 他!

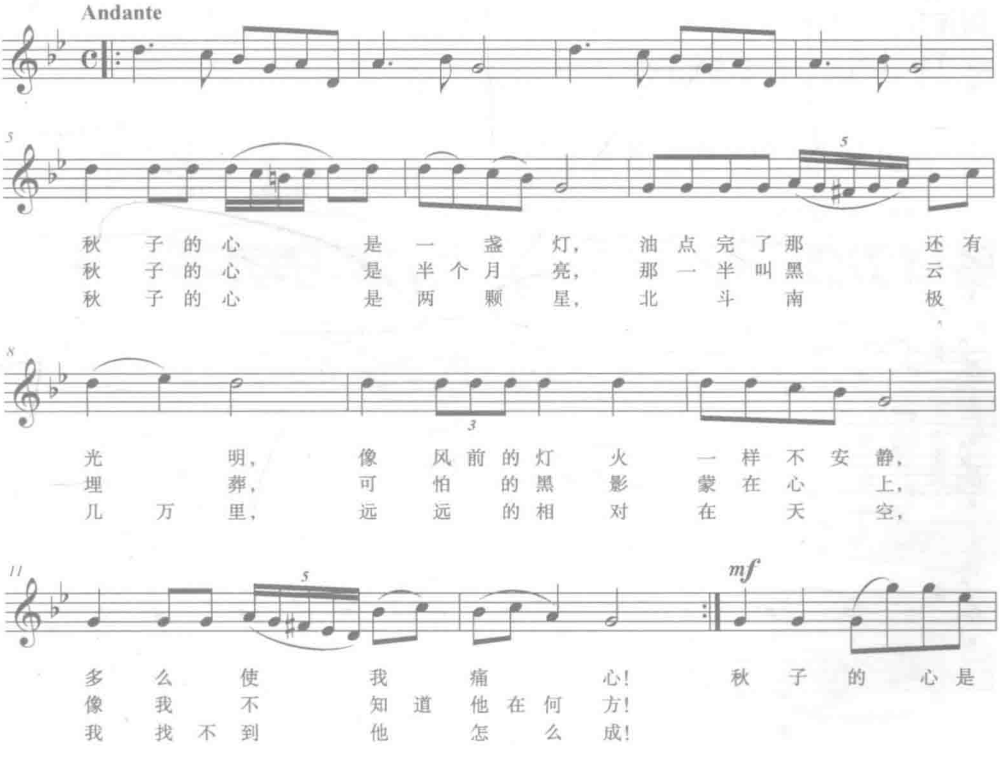
咏叹调《为了我正在想他》之后，日军驻扬州大尉出场，假意慰抚秋子，在表现两人完全不同心态的宣叙调对唱后，大尉将秋子拉入屋内。此时管弦乐队奏响叙事曲《暴雨残花曲》。这首由 A 大调(2/2)转入 E 大调(3/4)的乐曲，充分发挥器乐语言“尽在不言中”之特色，将大尉的无耻残暴与秋子的无助哭泣形成音乐形象的鲜明对比。在歌剧中这种声乐和器乐的交替穿插，不仅是形式需要，同时摆脱了歌唱语言难以言表的直白局限，让人沉浸在一种五内俱焚的心理状态之中。尽管这种器乐手法的运用在西方歌剧中并不鲜见，但至少在我国 20 世纪 40 年代歌剧创作中充分发挥器乐艺术作用上有一种重要探索价值。剧情发展是以二部合唱《为谁打仗》表现日兵厌战思想，咏叹调《我的秋子在那耕田》表达宫毅对秋子的思念以及用宣叙调、二部合唱强化日军的反战情绪。随后 No. 13《舞曲》则是大歌剧中经常运用而在《秋子》中恰到好处出现的体裁形式，以较为浓郁的东方情调表现日本军妓强颜欢笑的舞蹈场面，以舞蹈形式突出秋子的内心痛苦，音乐与舞蹈又形成对比与反差，深化了剧情内涵，成为歌剧叙事一个有机组成部分。舞曲音乐有一定异乡风味，较为内在压抑，将大歌剧中歌唱、器乐、舞蹈各占一定比重的艺术形式展示得恰到好处。之后，则是两个打入日军内部的中国伙夫(情报员)二重唱《中华好男儿》，结尾插入《游击队歌》特性音调。贺绿汀 1937 年创作的歌曲音调即被融入歌剧《秋子》，也表明黄源洛音乐创作的思想倾向。剧情的急转直下是秋子假意送别大尉，唱咏叹调《太阳啊，给我光明路程》后，宫毅无意发现了秋子身影，唱《为什么你也在这个地方》和《就在眼前不能见面》两支咏叹调，既为《秋子》剧情的戏剧性转折留下悬念，也为第二幕矛盾冲突的进一步激化埋下伏笔。第一幕在短小的“尾曲”声中落下帷幕。

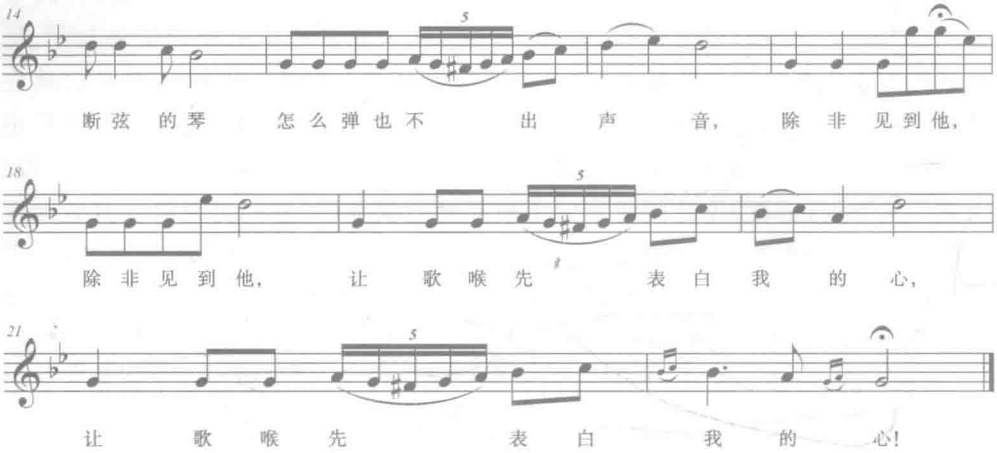
歌剧《秋子》第二幕是男、女主角宫毅和秋子在昏冥中遥遥相对互诉衷肠到现实之中相见、苦诉离情、悲愤交集，渲染至爱之情与悲情极为浓重之笔和最为集中

的段落。前者以咏叹调《秋子的心》、《重温记忆》、《我们要永远在一起》、《间奏曲》、《舞曲》、二重唱《爱之梦》、《骊歌》等表现两人在梦幻中的永恒思念与相爱；后者则在两人相见后以咏叹调《你已投进军阀怀抱》、对唱《回家吧，樱花已落在田园》等将全剧反战思想的主题表述得更为深刻。之后，大尉逼迫宫毅及士兵出战，日兵群起反抗，大尉拔枪误击秋子，伙夫击毙大尉。这些内容在秋子、宫毅、大尉三重唱《抗命歌》中将剧情推向了最高潮。叙事曲《葬礼交响曲》、宫毅咏叹调《挽歌》后，全剧在《战斗的今天》《国旗进行曲》《携手歌》《自由解放胜利歌》等象征着抗日战争胜利的二重唱、叙事曲、对唱、大合唱等气势恢宏的音乐设计以及短小的“尾曲”中宣告结束。

《秋子的心》是一首短小凝练却饱含深情的咏叹调，对于塑造秋子完整音乐形象有着思想性和艺术性相互渗透的重要意义。秋子的纯洁、战争的残酷、内心的痛苦、无限的思念，都浓缩在凄苦优美的词曲之中。3 段分节歌的咏叹，一遍遍加深着人们对秋子的无限同情和对法西斯战争的无比憎恨。歌唱尾段 3 次八度音程的大跳处理，表达了秋子极度心碎的难言之痛，具有很强的艺术感染力。

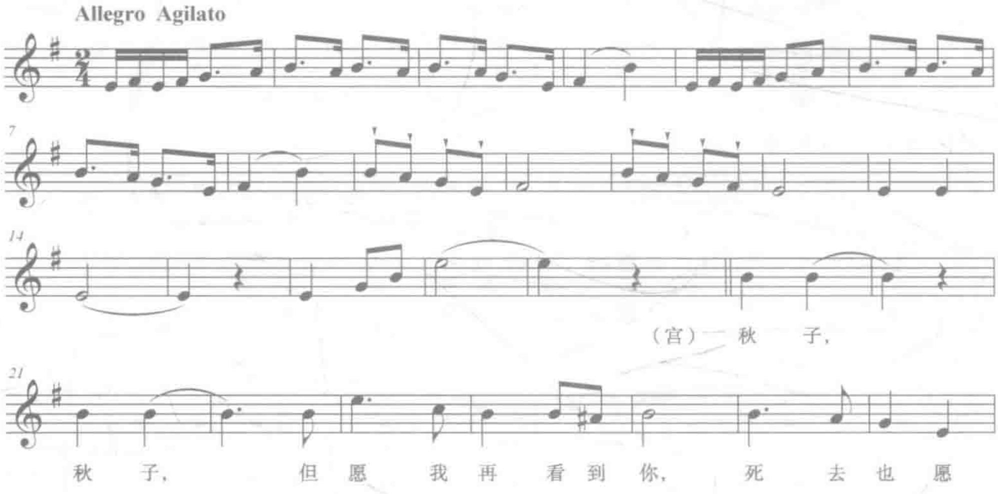
谱例 3　No. 24 咏叹调《秋子的心》

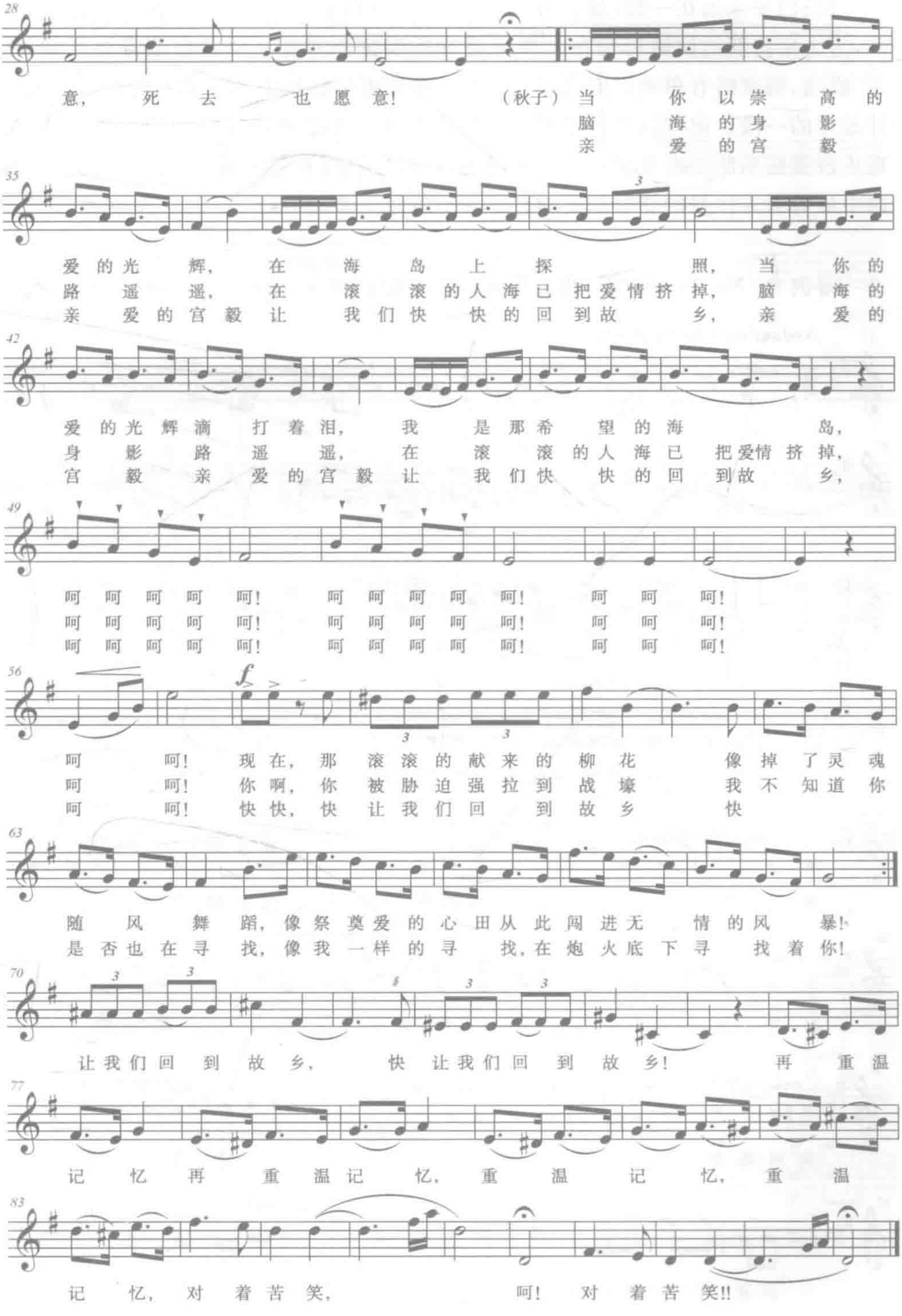

Andante
5
秋 子 的 心 是 一 盏 灯， 油 点 完 了 那 还 有
秋 子 的 心 是 半 个 月 亮， 那 一 半 叫 黑 云
秋 子 的 心 是 两 颗 星， 北 斗 南 极
8
光 明， 像 风 前 的 灯 火 一 样 不 安 静，
埋 葬， 可 怕 的 黑 影 蒙 在 心 上，
儿 万 里， 远 远 的 相 对 在 天 空，
11
mf
多 么 使 我 痛 心！ 秋 子 的 心 是
像 我 不 知 道 他 在 何 方！
我 找 不 到 他 怎 么 成！


14
5
断弦 的琴 怎么弹也不 出 声 音， 除 非 见到他，
18
5
除 非 见 到 他， 让 歌 喉 先 表 白 我 的 心，
21
5
让 歌 喉 先 表 白 我 的 心！

咏叹调《重温记忆》是宫毅和秋子遥相呼应的对唱。在宫毅短暂的呼唤式咏唱后，秋子唱出了长段的相思之情。旋律以富有跳跃式的短促音符与长音的交织，表现秋子在梦幻般的记忆中尽情地享受爱情的欢乐以及回到故乡的渴望。歌剧中多重色彩的旋律变化也是衡量作曲家创作构思与写作功力的重要标志。在这首咏叹调中，纯情、可爱性格的流露使得秋子的音乐形象更为丰满。重复式乐句尾部常以倒置音序表现和谐中的变化，作曲家吸取中国传统音乐中常用的旋律发展手法使这首咏叹调更加富于光彩。

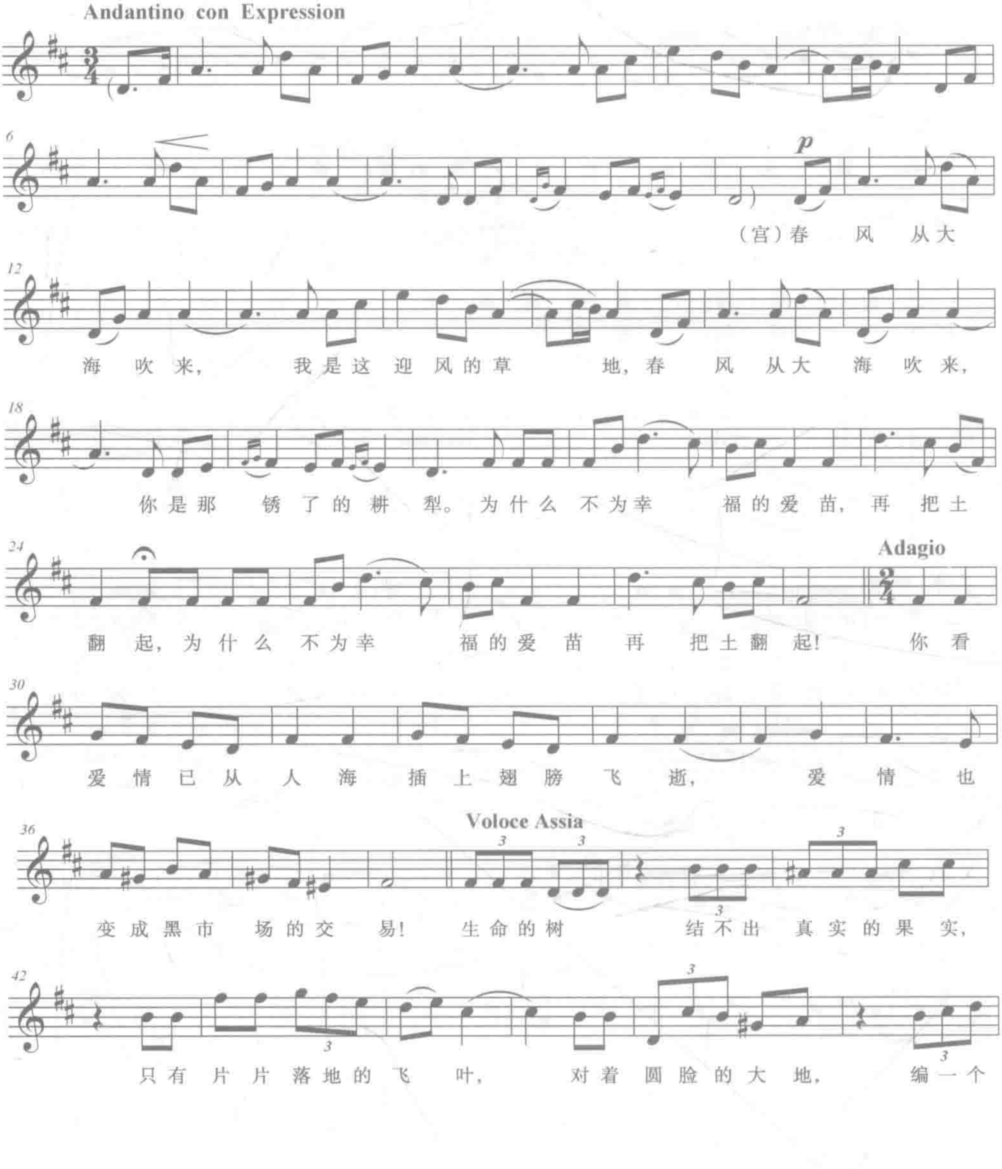
谱例4　No. 25 咏叹调《重温记忆》

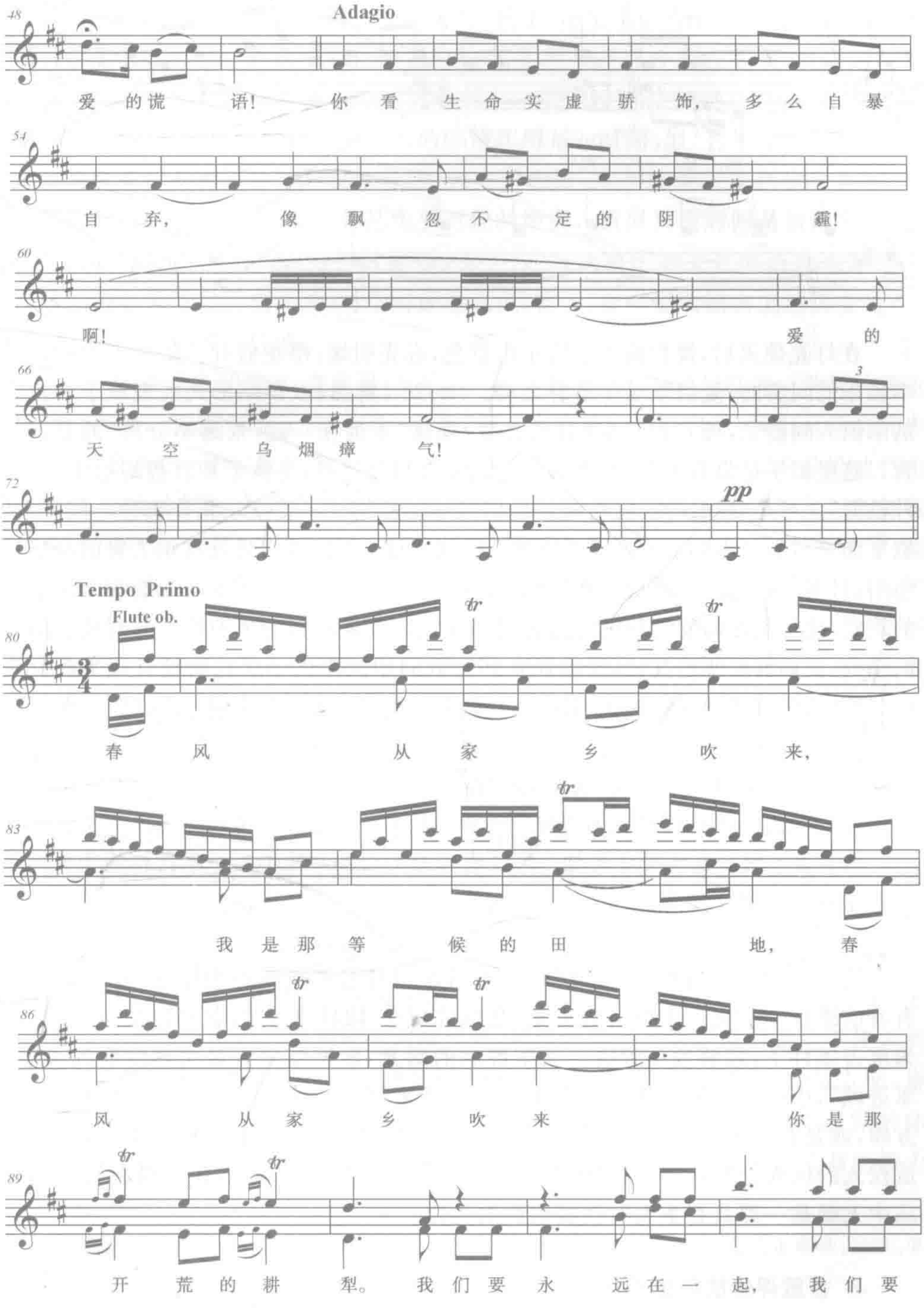

Allegro Agilato
7
14
(宫) 一 秋 子，
21
秋 子， 但 愿 我 再 看 到 你， 死 去 也 愿

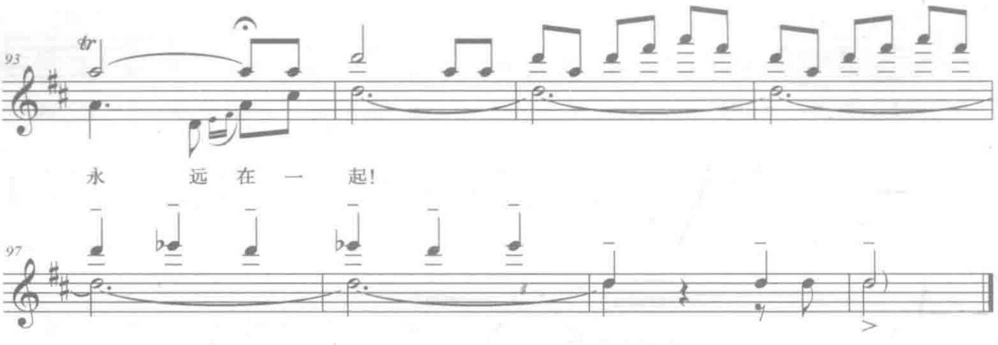

28
意，死去也愿意！（秋子）当你以崇高的
脑海的身影
亲爱的宫毅
35
爱的光辉，在海岛上探照，当你的
路遥遥，在滚滚的人海已把爱情挤掉，脑海的
亲爱的宫毅让我们快快的回到故乡，亲爱的
42
爱的光辉滴打着泪，我是那希望的海岛，
身影路遥遥，在滚滚的人海已把爱情挤掉，
宫毅亲爱的宫毅让我们快快的回到故乡，
49
呵呵呵呵呵！呵呵呵呵呵！呵呵呵！
呵呵呵呵呵！呵呵呵呵呵！呵呵呵！
呵呵呵呵呵！呵呵呵呵呵！呵呵呵！
56
f
呵呵！现在，那滚滚的献来的柳花像掉了灵魂
呵呵！你啊，你被胁迫强拉到战壕我不知道你
呵呵！快快，快让我们回到故乡快
63
随风舞蹈，像祭奠爱的心田从此闯进无情的风暴！
是否也在寻找，像我一样的寻找，在炮火底下寻找着你！
70
让我们回到故乡，快让我们回到故乡！再重温
77
记忆再重温记忆，重温记忆，重温
83
记忆，对着苦笑，呵！对着苦笑!!

《我们要永远在一起》是宫毅接着演唱的咏叹调。大体说来，《秋子》的音乐创作，男主角宫毅的旋律写作在发挥男高音歌唱特色和音乐形象塑造方面不如“秋子”成功，听来略有单调沉闷之感。这首咏叹调则是全剧中为男主人公宫毅音乐设计最好的一段。曲调以主题音调大小调交替和 3/4、2/4、3/4 节拍的变换，尤其再现乐段管弦乐队以密集加花装饰的衬托，使得宫毅的演唱充满青春活力，也成为全剧中最为引人注目的咏叹调之一。

谱例 5　No. 26 咏叹调《我们要永远在一起》


Andantino con Expression
6
p
（宫）春 风 从大
12
海 吹 来， 我 是 这 迎 风 的 草 地，春 风 从 大 海 吹 来，
18
你 是 那 锈 了 的 耕 犁。为 什 么 不 为 幸 福 的 爱 苗，再 把 土
24
Adagio
翻 起，为 什 么 不 为 幸 福 的 爱 苗 再 把 土 翻 起！ 你 看
30
爱 情 已 从 人 海 插 上 翅 膀 飞 逝， 爱 情 也
36
Voloce Assia
变 成 黑 市 场 的 交 易！ 生 命 的 树 结 不 出 真 实 的 果 实，
42
只 有 片 片 落 地 的 飞 叶， 对 着 圆 脸 的 大 地， 编 一 个


48
Adagio
爱 的谎 语! 你 看 生 命 实 虚 骄 饰, 多 么 自 暴
54
自 弃, 像 飘 忽 不 定 的 阴 霾!
60
啊! 爱 的
66
3
天 空 乌 烟 瘴 气!
72
pp
Tempo Primo
Flute ob.
80
tr
春 风 从 家 乡 吹 来,
83
我 是 那 等 候 的 田 地, 春
86
风 从 家 乡 吹 来 你 是 那
89
开 荒 的 耕 犁。 我 们 要 永 远 在 一 起, 我 们 要



在灯光熄灭后，舞台换上了富士山景色，春光明媚，樱花盛开。乐队奏响模仿日本雅乐的间奏曲，爱侣双双作游春之舞。No. 28《舞曲》以舞蹈形式展现秋子和宫毅的永恒人间爱情，接着以二重唱《爱之梦》强化“永远在一起，永远不分离”的爱情誓言。这里似乎是没有灾难、没有战争的人类理想化世界，是秋子和宫毅幻想中的“世外桃源”。可是，残酷的现实粉碎了他们美好的梦幻！一番欢乐化作离愁。间奏曲、叙事曲之后的二重唱《骊歌》终于使他们回到了日本军国主义发动惨绝人寰的侵华战争中，日本人民也同样遭受家庭分离，男人被迫征兵、良家妇女被征为妓的无法逃避的现实，使得美好的爱情和现实的悲剧形成最为动人心魄的强烈反差与对比。剧情的结局，正如前面所述，以秋子的死亡和宫毅同中国军民一起欢庆抗日战争胜利告终。其中宫毅的咏叹调《挽歌》唱出了日本人民和中国人民站在同一战线的心愿：

> 我听到胜利的号角/ 在风里呜呜地吹响/ 凯歌代替了枪声/ 胜利落在中国的地上/ 我看到中国的刀枪/ 闪动着胜利的光芒/ 中华的好男儿/ 收回自己的家乡/ 啊/ 春风吹过战场/ 穿过我悲忿的心肠/ 秋子啊/ 等我打倒军阀/ 再拿着鲜花把你安葬。

这样一种反法西斯战争共同理念不但在当时有着很高思想境域，在今天依然有着前瞻性的意义。十分可贵的是，这部完成于 1941 年初的歌剧作品，在抗战最为艰苦条件下，能够预见到抗日战争胜利的曙光，歌剧结尾以最大热情歌颂了“华军进城”，中国人民迎接胜利和自由解放的到来，使《秋子》无论在创作思想的高度方面，或是在较为完整的艺术形式方面以及剧本、歌词、谱曲的反复推敲和作者、演员投入的巨大创作热情，当时引起社会情绪强烈的共鸣反响等，在中国近代歌剧作品中无疑是一部具有重大时代震撼性的力作。

4. 多重评价的历史回放

历史是一个相对性概念。《秋子》是一部历史性歌剧作品。20 世纪 40 年代文

化界的评价也是一种历史评价。然目前对《秋子》的史学研究更需要在宏观视野下进行历史性的总结。黄自对音乐评论有一句至理名言："评论艺术难，而评论音乐尤难。'美'本来是相对而不是绝对的名词。一代有一代之标准，一地有一地之典型，而各个人亦有其所好尚。……人的感情作用是一时的，但'艺术是永久的'。评乐时果然谁也不能完全脱离感情作用，但一时的毁，既不能使天才创作永久埋没；一时的誉，也不足以使平凡的作品免受时代的淘汰。所以只有时间是最准确、最公允的音乐评论家。"[12]因此，回放歌剧《秋子》在重庆演出时文艺界各种不同角度与意见的多重视角历史评价，对于辩证地认识《秋子》在中国歌剧史上的历史地位，同样有着重要的参考价值。

《秋子》在重庆的演出，文化界、音乐界人士多数给予了肯定与好评。学鸳的观点最有代表性。他说："《秋子》的本身，是成功还是失败呢？演出以后，我们只见到极少数批评，歌剧是一枝刚初茁长的幼芽，大概大家为着爱护之不及，谁都不忍给他打击和践伤，也为着如此，秋子在一般听众脑海中，至今留下了相当成功的印象。正如杨仲子先生所说：先要'有'，然后才说得上'精'啊！"文章最后说："《秋子》是演出了，留给人们的美像是不可磨灭了……"[13]作家徐迟也说："我们的作曲家却至少制成了一个像样——像个样子——的歌剧了，这便是我们所要庆贺的全部。乐队以及指挥的 Exertion 则包含在这庆贺一起。"结论是："我站在歌剧《秋子》的一边，并且我祝颂歌剧的明日。"[14]这些代表性论述属于当年赞扬、肯定歌剧《秋子》的主流意见。

刘雪庵以笔名"晏青"对《秋子》提出了批评性意见。文章从故事、戏剧、歌词、作曲（包括气氛、结构、歌声、花腔、和声、配器）、演唱、演奏、导演、照装等方面进行全面评述。在肯定"秋子演出尚属创举"之后，认为故事应该"用两人自杀来结束颇适宜于大歌剧中的悲剧性"；歌词方面"有很多地方还得特别推敲……歌词碎裂成为片断这是很可惜的"；将《秋子》"气氛"同歌剧《卡门》的西班牙情调、《阿依达》的埃及色彩、《图兰朵》的东方风味相比，认为"我们并没有感到日本音乐的气息"；结构方面，作者说"秋子的确使人感觉在连着唱几十个歌而不是在演一出戏"；和声方面"除了一个重复唱者的曲调较为清晰而外，和弦的基础音薄弱模糊到几乎使人听辨不出来的地步"；配器方面，认为"曲作者不十分了解乐器的性能"；照装方面，说"照明装置是众口同声所称许的，有几个舞台面在我脑筋中至今尚留着很深的印象"。作者最后说："《秋子》这次居然能够演出，总算是中国实验歌剧团诸君的毅力

---

[12] 黄自：《乐评丛话》，1934 年 4 月，载《黄自遗作集》（文论分册），安徽文艺出版社，1997，第 45 页。

[13] 同注〔10〕。

[14] 徐迟：《〈秋子〉再次演出评》，载重庆《新华日报》，1943 年 1 月 24 日第 4 版。

与勇气，值得敬佩。旧的时代已经退去，新的时代刚好降临，我们的歌剧在这时创写出来，优于旧的在哪点，异于意德法俄的是什么？仔细考虑考虑，多方面较量一下，使我们的态度更严肃点，更谨慎点，我们的新歌剧庶几乎有一线光明的希望。”〔15〕潘孑农同样对《秋子》主要持批评意见。文章除肯定“《秋子》中梦想那一段，确有几个场面的地位是处理得相当美丽生动的”，“在《秋子》演出中给予观众印象最深的，恐怕是舞台装置和照明这两个部门，那样美丽的色调与构图，那样迅速的换景……在这设备简陋、地位仄隘的舞台上，复受种种工具之限制而有如此良好的成绩，不仅展露了这几位舞台工作者智慧的天才，同时也该说是相当成功的。”除此之外，对歌剧形式持否定态度。他说：“《秋子》所采用的题材及其描写手法究竟是完全不适宜于歌剧的。”“我敢相信《秋子》的观众不用文字对照而能完全听清楚词句的，不过十之一二而已。”“说到《秋子》的演员，在演技方面很明显是失败的……”潘孑农这篇文章主张中国歌剧应该走从话剧——半歌剧——歌剧道路，结论是：“他们企图单纯从音乐方面直接建立中国歌剧的路向是走错了的。”〔16〕夏白则提出了不同意见。他说：“所以尽管有人说中国产生歌剧还早，还要等待话剧的成熟，舞蹈的发达等等；然而歌剧仍有出现到舞台的社会基础，因为观众已经可以接受它并且需要它。……中国实验歌剧团筹备了一年之后，又很荣幸的演出了第一个大歌剧《秋子》。”“秋子是演出了，它给观众与戏剧艺术一种惊异的刺激，就是强烈的指出吸收西欧现代艺术底经验。也许就因为这样，它的洋味使观众对它存着十分惊异的感情，一时还说不出最喜欢的话来。”“但是无论如何，我们对这次实验的演出是异常钦佩的。……我们相信在中国实验歌剧团不断地尝试与努力中，在新兴音乐和舞蹈艺术的日渐繁荣中，新歌剧是会在中国艺术的发达史上写出极令人欣喜的一页，就是它会慢慢成长起来，成为一支战斗力极富强的中国艺术部队。”〔17〕由于《秋子》的演出，重庆《新华日报》特辟了“关于新歌剧问题研究专号”，仁者见仁，智者见智，发表了许多不同观点与见解，形成我国近代首次以歌剧艺术为中心的研讨热潮。凡是新生事物的出现，能够产生一种“冲击波”，引起社会广泛关注与争论，正是具有生命力的象征。在延安，冼星海作曲的歌剧《军民进行曲》(1938)以及歌剧《白毛女》(1945)的诞生，同样出现过肯定、分歧乃至否定的不同意见。因此，《秋子》创作和演出，有着“一石激起千层浪”般的重大社会影响。这些不同评价历史回放的意义，不在于作为一种肯定或否定的定论，历史中的争论或批评往往并不决定文艺作品最终命运，类似

---

〔15〕晏青：《评〈秋子〉》，载《音乐月刊》第1卷，第2、3期合刊，1942年5月，第1—2页。

〔16〕潘孑农：《从建立中国歌剧的路向问题谈到〈秋子〉的演出》，载重庆《新华日报》，1942年3月6日第4版。

〔17〕夏白：《怎样建立新歌剧》，载重庆《新华日报》，1942年3月7日第4版。

例子在音乐史上并不鲜见。相反，它证明了《秋子》采用西方大歌剧艺术形式的创作与演出，在20世纪40年代的中国依然鲜明反映着中西关系在音乐创作中的观念冲突，证明歌剧《秋子》在中国歌剧创作多元化方面确实具有一种探索性的特殊地位。

当年亲自参加演出的叶语撰文回忆《秋子》演出盛况和一些细节，如排练物质条件极为艰苦，报酬菲薄，纪律却十分严格。“晚上无家可归的人在舞台上关起大幕睡地铺，男女各一边。”“《秋子》复演以来，场场爆满，有些青年学生，为了节约车费，竟从沙坪坝（学校区）步行七八公里前来欣赏，深夜又步行回去，而向隅者依然甚众，确实在山城引起了轰动效应，这使大家深受鼓舞。”“有一次，有人在后台说：‘周恩来先生今天在看戏……’大家非常兴奋，纷纷到大幕边争相一睹他的风采。”“女演员谢婉痕（回忆时）流着眼泪说，那时她在南岸读大学，散戏回校，轮渡已停了，多次在囤船上坐等天明……”叶语还选排《秋子》部分合唱、重唱、独唱曲，以“清唱”（钢琴伴奏）形式演出，颇受群众欢迎。[18] 所有这些，为我们理解在抗日战争烽火连天岁月中，演员、观众、作曲家投入的热情与真诚以及对歌剧《秋子》的评价提供了更多的历史视角。

从上述四个方面进行梳理之后，我们不妨对《秋子》在中国歌剧史上的地位进行一个总体性概括。《秋子》的创作题材具有建立人类反法西斯战争统一战线的思想高度，中国人民和日本人民都是战争的受害者与抵抗者，都在争取着“自由”、“解放”的胜利。事实证明在特定历史条件下有人认为“三个主角都是日本人，而中国人都是配角”这样的民族情绪对于艺术创作是一种偏颇认识。歌剧《秋子》社会影响之巨大，在近代歌剧中是空前的。在抗日战争最为艰苦岁月中预见到胜利的曙光，更是起到鼓舞中国人民爱国斗志作用。社会各界奔走相告，引起极大轰动。一部歌剧能够产生如此巨大文化能量，决不是一种偶然性现象，本身即证明着《秋子》的社会价值与艺术成就。歌剧《秋子》剧本结构以“战争——爱情——死亡——胜利”为轴线，主题集中，构架完整，体现了正歌剧艺术形式的巨大魅力。其艺术特色在于第一次采用全剧没有一句对白的歌唱形式，在我国近代歌剧如向隅《农村曲》（1938）、冼星海《军民进行曲》（1938）、钱仁康《大地之歌》（1940）等借鉴西方歌剧形式创作的中国歌剧作品中，这种形式更有着特殊历史地位。本文对《秋子》艺术特色分析，虽未有管弦乐总谱作为文本依凭，但是，作为对歌剧主体的声乐部分的分析，仍然是一种客观依据。歌剧的总体结构，“序曲”的音乐主题，宣叙调建立在中国语系上的创新，作曲家个性化的旋律语言风格，“舞曲”体现的舞蹈形式作用，布景服饰的东方情调等方面，可以说《秋子》在中国歌剧探索阶段已经是一部十分成功的作品，对于中国歌剧多元化创作道路的开辟尤其具有典范性意义。历史回放则丰富了视角的多重性。当年音乐界分歧与争论，有的以固有的传统戏剧观念看待西方歌剧形式，认为“听了半天看了半天，却不

---

[18] 叶语：《大歌剧〈秋子〉演出的前前后后》，第54—56页。

懂得唱的是什么戏”(其实今天听歌剧、看京戏同样要依靠“字幕”才能完全明白唱词内容)；有的用欧洲经典歌剧作为标准衡量《秋子》艺术水准；有的引申到中国歌剧创作道路加以批评，以致后来将“民族化”作为中国歌剧创作的唯一途径。凡此种种，都是中国歌剧在历史过程中所经历的风波。诚然，《秋子》并非是一部“十全十美”的歌剧，它的情节决定着戏剧性张力之不足，人物设计安排也有局限之处，歌词和曲调结合尚存在一定缺陷，等等。然而，“爱情和死亡是人类的永恒主题”，《秋子》选择这一主题作为歌剧基调，升华至在日本侵华战争中将“爱情”转化为“死亡”的悲剧性高度，有着一种震撼人心力量。无论如何，《秋子》在思想性和艺术性的较好结合以及开辟多元化创作道路方面，在中国歌剧史上具有里程碑意义的地位。尤其在今天提倡中国歌剧艺术风格多样化的歌剧问题讨论中，回顾《秋子》的历史成就，进一步强调音乐文本分析，在音乐史学研究中有着一种重要的现实意义。

三、时代观念与音乐文本研究

时代观念往往具有主宰时代潮流意识形态的巨大能量。古今中外，概莫能外。在音乐史研究中，音乐文本是一种客观历史存在。但是，不同时代观念意识，会对同一音乐文本作出褒贬不一乃至截然相反的评价。《秋子》是一部悲剧性题材的歌剧。它在特定时代观念支配下的历史评价也有着悲剧性遭遇。歌剧作曲家黄源洛和扮演秋子的张权更带有悲剧性的命运。因此，特定时代观念在音乐史研究中的影响不容忽视，它在音乐史学中的支配性地位在改革开放后的今天更需要我们进行历史回顾与反思。

歌剧《秋子》在中国音乐史著作中的评价存在着褒贬不一的现象〔19〕，至少说

---

〔19〕 如汪毓和著《中国近现代音乐史》(第二次修订版，2002 年 10 月，人民音乐出版社)说：“其中特别以大型歌剧《秋子》曾在当时的重庆隆重上演，受到了各方面的欢迎和重视。但是，究竟该如何使这种外来的艺术体裁同我国的社会现实(特别是人民革命的斗争实践)相结合，究竟如何使它同我国丰富多彩的传统的民族音乐(尤其是各种戏曲音乐)和群众的欣赏习惯相结合，以及怎么运用音乐来表现戏剧性的情节发展和具有不同性格对比的人物形象等问题，还没有得到满意的解决。”(第 352 页)在该书(第三次修订版，2009 年 6 月)中，反而删掉了“其中特别以大型歌剧《秋子》曾在当时的重庆隆重上演，受到了各方面的欢迎和重视。”一句。后面则改为“尽管从 20 年代后不少音乐家为此做了坚持不懈的努力，实际上还没有真正得到满意的解决。”(第 318 页)对《秋子》等歌剧基本上持批评乃至否定态度。孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》(1991 年 3 月第 1 版，山东教育出版社)则以较大篇幅的文字及两幅图片介绍了歌剧《秋子》，并做出了“因此，这部歌剧的开创精神和艺术上的大胆探索，对当时中国歌剧的发展具有积极的影响，是值得肯定的”结论(第 378 页)。

明音乐史学界对这部歌剧作品诞生半个多世纪后依然未有定论的一种史学研究滞后现象。

20世纪40年代是黄源洛[20]歌剧创作的勃发期。1941年1月完成大歌剧（Grand Opera）《秋子》后，接着创作了抒情歌剧（Lyric Opera）《苗家月》（三幕歌剧，陈定编剧、臧云远词，1942年6月）；小型轻歌剧（Light Opera Er Operetta）《牧童村女》（四幕歌剧，张天璞作剧，1944年6月）；古典歌剧（Classical Opera）《普鲁米修士之被困》（三场歌剧，希腊 Piomethevs Bound 原著，陈治策编剧，1945年9月）；轻歌剧（Light Opera）《牛郎织女》（四幕七场歌剧，吴祖光作剧，1946年2月）[21]，是我国近代创作歌剧最多的一位作曲家。这些歌剧作品，既借鉴了西方歌剧多种艺术形式，又融入了日本音调、雅乐韵味，中国汉族民间音乐，苗族民歌语汇，具有歌剧创作风格多样化探索意义。新中国成立后，他曾有创作大型歌剧《郑成功》计划，并三次到广东、福建等地采集民歌、地方戏曲，进入创作酝酿阶段。1957年，黄源洛被打成“右派”，缘由在于当时他在全国音协、剧协组织的关于新歌剧座谈会上提出了“新歌剧应以音乐为主”的观点，并且主张“走俄罗斯音乐家即格林卡道路。”他认为：“新歌剧之所谓新，除了内容表现现实斗争，以新的观点处理历史或神话、传说之外，主要不同就是在音乐是以创造性的姿态出现。”[22]这样一种创作思想，是黄源洛在歌剧创作实践基础上的理论总结，其本质是对中国歌剧发展道路的学术见解。同时，黄源洛“新歌剧应以音乐为主”的主张也并未将“西洋”和“民族”对立起来。他说：“西洋曲体的表现手法是集中的，规律性很强，处理主题，发展主题、对比，调式运用，和在交响手法中的表现矛盾冲突的法则，从动机到句、段、章的组织都是严整的，也是有各种变化的。但，如果我们仅仅懂得这些是不够的，我们要研究民族风格，就要研究民族曲体；能研究民族曲体，也才能真正表现民族风格。”[23]但是，新中国成立后的文艺方针还是由1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》提出“政治标准第一，艺术标准第二”所确立的时代观念，中国歌剧只有走《白毛

---

[20] 黄源洛（1910.4.15—1989.4.2），湖南长沙人。1928年考入上海美术专科学校音乐科，主修提琴，后改学音乐理论，同时在国立音专师从黄自选修理论作曲。1931年毕业后回长沙多所中学任音乐教员。1938年秋离开长沙由武汉辗转重庆，后在中华交响乐团任中提琴手。1940年开始从事歌剧创作。1943年8月任国立剧专音乐系副教授。1946年底与胡然回长沙创办“湖南省立音乐专科学校”。新中国成立后，于1950年3月调至海政文工团工作。1957年被错划为“右派”。十年动乱中被赶出北京，寄居湖南长沙亲戚家中。1979年平反后回海政歌舞团工作。1983年患脑血栓。1985年退休。1989年病逝。

[21] 《黄源洛歌剧作品一览》，载《大歌剧秋子》，1946年11月第3版页底，中国实验歌剧团发行。

[22] 刁其俭：《大歌剧〈秋子〉纵横谭》，载《四川戏剧》，1994年第4期，第54—57页。

[23] 黄源洛：《应该注意民族形式的曲体问题》，载《人民音乐》，1957年第1期，第13页。

女》道路，把中国歌剧建立在戏曲音乐和民歌改编基础上的创作方式看成是唯一的、至高无上的创作实践与理论的楷模。黄源洛提出“以音乐为主”（实际上是指“原创音乐”）以及中国歌剧走“格林卡道路”主张，显然与时代主流意识相悖，被批判为“全盘西化”的典型，由此决定了他后半生的悲剧命运。中国歌剧艺术事业近百年来的发展已经证明了孰是孰非，此处无须赘述。然而，在时代观念支配下，黄源洛和他的歌剧《秋子》却长期遭受了不公正待遇。他的晚年，自1966年至1979年的13年间，被赶出北京，寄居在长沙亲戚家中的破阁楼上，白天在居委会监督下劳动，晚上偷偷地写作《民族调式与和声》〔24〕，遗稿发现反复修改有11稿之多。黄源洛执着于对中国歌剧艺术事业的精神令人肃然起敬。黄源洛的悲剧人生以及歌剧《秋子》的遭遇，说明在特定时代观念与音乐文本研究之间存在着强势和弱势难以抗衡的巨大反差地位。

张权〔25〕和莫桂新〔26〕的悲剧命运和黄源洛有着同样的时代遭遇。他们于1942年初在歌剧《秋子》中因扮演男女主角而一举成名。1943年元旦两人结为伉俪。作家徐迟曾评论说：“作曲者给我们的主要演员张权和她的舞台上以及生活上的结合者莫桂新两人以很多的机会来发挥他们的歌唱才能。张权的歌唱似乎是更抒情的，而莫桂新的已近Dramatic Tenor。这两位艺术家已经受到了听众的赞美。”〔27〕张权演出《秋子》后使她对献身中国歌剧艺术事业产生了更高的追求动

---

〔24〕 黄源洛：《民族调式与和声》，山东文艺出版社，1994。

〔25〕 张权（1919.4.12—1993.6.16），江苏宜兴人。1936年考入国立杭州艺术专科学校主修钢琴，后以声乐为主科。1937年夏曾赴上海考入国立音专，因抗战爆发随杭州艺专与北平艺专合并的国立艺专撤往大后方。1940年国立艺专音乐组并入国立音乐院（青木关），师从黄友葵教授。1942年毕业后留校任助教。1946年获留美全额奖学金，1947年6月，在丈夫莫桂新支持下赴美留学。先后在纳萨瑞斯学院和罗城大学依斯特曼音乐学校（Eastman School of Music）深造。曾随克拉夫特先生学习声乐，并有幸得到世界著名花腔女高音歌唱家丽列·庞斯指导。1951年张权完成了学位论文《吕利歌剧研究》并举行独唱音乐会，获得音乐文学硕士证、音乐会独唱家证和歌剧演员证三张羊皮证书，成为我国近代赴美留学第一个获得歌剧演员证书的歌唱家回到祖国。先后在北京人民艺术剧院歌剧团、中央实验歌剧院担任声乐教员和独唱演员。1957年和丈夫双双被划为“右派”。1961年分配至黑龙江省歌舞团，次年至哈尔滨歌剧院工作。1981年调中国音乐学院任副院长，在声歌系任教授。1993年6月16日病逝。

〔26〕 莫桂新（1917—1958），原籍广东南海县人。出生于天津。1936年考入国立杭州艺术专科学校图案系学习油画。由于嗓音条件出色，为俄籍声乐教授发现开始学习声乐。1937年抗战爆发随学校内迁。1940年并入国立音乐院（青木关）学习声乐专业。1943年元旦和张权结为伉俪。1950年4月进华北军政大学学习。1951年张权回国后，两人被至北京人民艺术剧院，后转入中央实验歌剧院工作。1957年“反右”运动中夫妇双双被定为“右派分子”。1958年2月，莫桂新被北京市劳动收容教养所“收容”。1958年5月8日被押往黑龙江密山县兴凯湖农场劳动改造。同年8月15日因食物中毒病故。

〔27〕 同注〔14〕。

力。1951年从美国留学归来，作为一名歌剧演员和歌唱家，正是登峰造极、炉火纯青的岁月。不幸，1957年两人被双双打成“右派分子”。与歌剧《秋子》中扮演的秋子和宫毅相比，剧中人物是战争给人类带来生离死别的悲剧，现实生活中却是没有战争硝烟的时代观念给他们带来的深重灾难。莫桂新也因被划为“右派”于1958年死在北大荒劳改农场。1962年冬，张权应邀参加了由11位女高音歌唱家组成的独唱音乐会。“当她唱完第一曲时，周恩来总理端了自己的一杯茶走到台口送给她。周总理曾对王震等人说，他对张权远涉重洋回国后被打成右派深感不安。”〔28〕无论如何，张权是我国近现代一位自强不息、受人敬仰的优秀女高音歌唱家和著名歌剧演员。由于时代条件制约，未能充分地发挥出自己的全部艺术光彩。但是，在《秋子》中扮演“秋子”(1942—1943)，在《茶花女》中扮演薇奥列塔(1956)、在《兰花花》中扮演兰花花(1964)，是张权一生所走歌剧艺术道路之“三部曲”。在中国歌剧史上，张权有着重要的一席之地。

不同时代观念有着特定的时代作用。音乐文本研究着眼于音乐作品内容与形式的具体分析和评价。但是，凌驾于音乐文本研究之上的却是时代观念。同时，特定时代观念也必然渗透并影响着音乐史学研究的方方面面。中国社会改革开放后，国家领导人提出了“发展文学艺术要以人为本，坚持为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针”“追求和弘扬真善美”“要提倡讲真话，反映真实的社会情况，鼓励人们去追求真理”〔29〕等对文艺工作的要求。在这种新的历史机遇和新的时代观念支配下，音乐文本研究才具有反映历史与现实真实面貌的学术意义和价值。

2009年是张权先生诞辰90周年。2010年是中国抗日战争取得伟大胜利65周年，也是作曲家黄源洛先生诞辰100周年以及完成歌剧《秋子》创作60周年的纪念日子。这些民族悲剧、时代悲剧、人生悲剧、艺术悲剧都浓缩在了中国歌剧作品《秋子》以及作曲家和演员的生命之中。我们不应该遗忘这些历史。“以史为鉴”，意义亦在于斯。

（原载《音乐研究》2012年第2期）

［附注］本文收入文集时补入了5首谱例。

---

〔28〕 王希珍：《真正的人生　永恒的歌——女声乐艺术家张权》，载向延生主编《近现代中国音乐家传》(3)，第230—242页。

〔29〕 《温家宝在中国文联中国作协全国代表大会上作经济形势报告》，载《人民日报》，2006年11月14日，第1版。

风萧萧兮易水寒　壮士一去兮不复还

——陈田鹤在近代两部同名歌剧《荆轲》创作中的特色与贡献

引　子

20世纪三四十年代，中国歌剧界诞生两部同名《荆轲》歌剧。在中国歌剧史研究中，以往对这两部歌剧所知甚少，缘由在于歌剧文本之“缺失”。所以，当得知陈晖女士还完好地保存着她父亲陈田鹤先生两部歌剧手稿时，首先令笔者惊讶的是近代音乐家十分珍贵的手稿文本是怎样躲过“文革”浩劫而保留至今的。2011年4月13日上午，在北京采访陈晖女士（在座还有应尚能先生女儿应锡音女士）时，了解到两部手稿所以能够重见天日，经历了一番富有戏剧性的遭遇。

在“文化大革命”初期“破四旧”抄家的“革命行动”中，陈田鹤家中也难逃厄运。但是，当红卫兵翻到衣柜顶部一个木盒内藏有毛泽东一封亲笔手抄的信件时，带队人有点不知所措，就说：“别抄了，别抄了，先封存起来。”于是，陈田鹤生前留下的手稿等遗物总算逃过一劫。

毛泽东的亲笔信为《代拟的给陈宗娥的信》（1962年5月12日），全文如下：

> 宗娥：
>
> 你1961年6月27日给我的信，我于今天早上才收到。在北京压了十个半月，真是岂有此理！至于你说，去年三月有信，则至今未收到，正在查询。我已两年不在北京了，患了重病，不习北方气候。现病略为好些，忽（勿）以为念。闻你如此重病，又如此困难，心极不安。今送上五百元，以济眉急。如有所需，望随时告我。有病不要性急，越急越坏。安心治疗，是为上策。有信请写：北

京中南海17支局109号信箱徐业夫同志收转江青。

祝你健康！

云　鹤

1962年5月12日

这封信收于《建国以来毛泽东文稿》（第十册，1962年1月—1963年12月），中央文献出版社出版，1996年版，第91页。原文稿注明“根据毛泽东手稿刊印”，并有三条注释：1. 在“陈宗娥”名下注释为：“这封信是以江青名义写给曾在毛泽东家做过保姆的陈宗娥的。”2. 在“徐业夫”名下注释为：“徐业夫，当时任毛泽东办公室秘书。”3. 在“云鹤”名下注释为：“云鹤，即李云鹤，江青的原名。”需要指出的是，第一条注释严重失实。陈宗娥（1912—1991）为陈田鹤夫人，从未“在毛泽东家做过保姆”，而是李云鹤于20世纪30年代初在“山东省立实验剧院”学习期间的同学。山东省立实验剧院于1929年6月在山东济南成立，赵太侔任院长，王泊生任教务主任，开设理论编剧、表演、音乐、舞台美术4个专业，是以戏剧为主的教育和演出机构，当时即有“南院北校”之称（“北校”是指1930年改名的“北平艺术专科学校”——引者注）。“记得实验剧院的学生有近三十个，大部分是从北京招去的，其中有三分之一是山东人。知名的有：魏鹤龄、崔嵬……实验剧院有三名女生，她们是：王墨琴、陈宗娥和江青。”[1]她们都是第一届学生，陈宗娥从天津招去，王墨琴为王泊生之妹，来自河北，李云鹤是山东诸城人。三人同居一室，朝夕相处。那时候，“李云鹤刚满15岁，陈宗娥17岁。……1930年在阎锡山进占济南时就不能继续学业了。山东省实验剧院停办后赵太侔先生命王泊生携带一部分学生赴北平学习，候其设法恢复该院。李云鹤和陈宗娥均属被送回家之列。陈宗娥回家吃口饭还是有的；而李家贫穷，据说回去就要出嫁，陈宗娥也亲眼见李云鹤姐夫失业，家里只有一条破炕席。这时李（云鹤）向陈宗娥求教，陈宗娥毕竟年龄大一些，阅历也多些，教李（云鹤）……随王泊生到了北京（平）。……1931年李云鹤在北京（平）过不下去了，陈宗娥让她给赵太侔写信，并说‘你们都是山东人，他会对你有所照顾的’，指点她应怎样写，那时的李云鹤毕竟还是太小了一些，主意不多。果真赵太侔回信了，叫李云鹤去青岛山东大学担任图书馆管理员。”[2]因此，陈宗娥和李云鹤两人

---

[1] 朱枫林口述、徐明整理：《回忆山东省立实验剧院》，载山东省文化厅史志办公室、济南市文化局编志办公室编印《文化艺术志》（第四辑资料汇编），济南市文化局印刷厂，1984年12月印刷。

[2] 梦月：《音乐之子·陈田鹤大师传》，东方出版社，1993，第45—47页。

是少女时代密友，和江青后来在政治上飞黄腾达、成为“四人帮”成员并无干系。她给李云鹤去信是在陈田鹤去世后，自己贫病交加，诉说苦衷而已。无论如何，毛泽东这封颇为人情化的“代拟信”，为陈宗娥一家在“文革”中免遭“抄家”厄运，起到保存陈田鹤歌剧《荆轲》手稿作用，是一个客观存在的历史事实。

一、两部同名歌剧《荆轲》创作之时代背景与剧本结构

《荆轲》是历史题材的歌剧，取材于司马迁《史记·刺客列传》，〔3〕描绘荆轲刺秦王的动人事迹。

司马迁笔下的荆轲，人物形象鲜明，如闻其声，如见其形，情节跌宕起伏，一波三折，富于戏剧性张力。其中有集市之嘈杂喧嚣，宫廷之金碧辉煌，酒宴之觥筹交错，击筑歌唱之高昂，易水送别之悲凉，行刺秦王的刀光剑影等，均极为适宜于歌剧创作题材选用。尤其他的内容表现了不畏强暴、勇于反抗的斗争精神，在日本军国主义侵略中国的时代背景下，更能起到激励士气、鼓舞斗志的作用。因此，两部同名歌剧《荆轲》在20世纪三四十年代创作与演出，不是一种偶然性现象。

山东省立剧院是1934年11月1日在济南重新组建的一所正规戏剧学校，王泊生〔4〕任院长。1936年8月经萧友梅介绍，陈田鹤至该院任音乐系主任，随即投入王泊生编剧的四幕歌剧《荆轲》（以下简称“《荆轲》[一]”，1932年脱稿于北平，1936年7月10日定稿于山东）之作曲和组建管弦乐队事项。从陈田鹤“手稿”上注的日期“1936.9.于山东省立剧院”，可知他到山东后责任感、事业心之踏实、认真。江西省推行音乐教育委员会编印《音乐教育》第5卷第2期（1937年2月），刊有“山东省立剧院成立管弦乐队并将演歌剧”报道：“济南山东省立剧院所组织之剧院管弦乐队于1937年1月成立。指挥者为陈田鹤君，乐师共15人……其他乐器正在

---

〔3〕［汉］司马迁：《史记》（全十册），中华书局，1959，第2526—2538页。

〔4〕王泊生（1902—1965），河北遵化县人。我国歌剧事业开拓者。早年毕业于国立北平艺术专科学校戏剧系。曾组织“美生社”话剧团，提倡男女同台演出，引起轰动。1930年在北京组织“晦鸣社”京昆剧团，担任主演。1934年任山东省立剧院院长。1941年任国立歌剧学校校长。历任国剧学会教务主任、南京戏曲研究院研究员、燕京大学文学系讲师、汉口市民乐团艺术指导、中国文化建设协会戏剧事业委员会委员等职。曾被周信芳赞为戏剧界“北方怪杰”与“革新家”。曾创作哑剧《国父》、京剧《文天祥》、歌剧《岳飞》等，在戏剧界有很大影响。新中国成立后，被错打成“反革命分子”，投入监狱。1965年冤死狱中。1980年代获平反。

添置中。该剧院院长王泊生君所著之新歌剧脚本《荆轲》（四幕剧）经陈田鹤君制谱，以该剧院管弦乐队为伴奏将于1937年7月中公演云。”[5]新近查《音乐教育》第5卷第6期，刊载有“山东省立剧院音乐演奏会”（五月廿九日）的“乐坛简讯”，第一个节目即“合唱：歌剧《荆轲》中的咏叹调（王泊生编剧，陈田鹤作曲）”[6]。最近又发现当年“节目单”原件。[7] 封面印有“山东省立剧院音乐演奏会节目，地点：剧院大礼堂（济南贡院墙根街省立剧院礼堂——引者注），日期：五月廿八日下午八时”五行文字。内页第一个节目（乙）即为“歌剧《荆轲》选曲，王泊生编剧，陈田鹤作曲《等闲谈笑见心肝》”，并附有“节目说明”等内容，进一步证实其史料之确凿性与可靠性。山东省立剧院1940年7月在重庆改名为“国立实验剧院”，在此基础上，1942年4月成立“国立歌剧学校”。同年12月，《荆轲》[一]经作曲家王义平[8]按照原作重新配器，由国立歌剧学校演出“易水送别”一幕。[9] 荆轲由刘宗元扮演，云姬由姜王桀扮演。[10]

顾一樵[11]编剧、梁实秋词、应尚能作曲、陈田鹤编曲（配器）歌剧《荆轲》（以下简称“《荆轲》[二]”）剧本原作写于1924年。顾一樵在《重编后记》中叙述了该剧的

---

[5] 江西省推行音乐教育委员会编印：《音乐教育》第5卷第2期（1937年2月），第39页。

[6] 江西省推行音乐教育委员会编印：《音乐教育》第5卷第6期（1937年6月），第70页。刊有“山东省立剧院音乐演奏会（五月廿九日）”消息。第一个节目为“合唱：歌剧《荆轲》中咏叹调（王泊生编剧，陈田鹤作曲）”的记载。

[7] 该“节目单”为山东省立剧院乐队成员赵华岩先生（巴松演奏员）遗存物，由其子赵仲奇收藏。济南市艺术研究院赵新华先生联系搜集后，将复印件赠予笔者。

[8] 王义平（1919—1999），广东广州人。作曲家、音乐教育家。1930年代曾先后师从马思聪、郑志声学习作曲。1940年代在广西艺术馆、重庆国立歌剧学校、广东省立艺术专科学校任教。新中国成立后，历任华南人民文学艺术学院、中南音乐专科学校、湖北艺术学院、武汉音乐学院作曲系教授。主要作品有管弦乐《貔貅舞曲》、交响音诗《三峡素描》、管弦乐组曲《儿童玩具》等，其中《貔貅舞曲》入选为“20世纪华人音乐经典”曲目。

[9] 唐守荣、杨定抒编著：《国统区抗战音乐史略》，西南师范大学出版社，1996，第16页。

[10] 笔者于2011年5月10日中午给中央音乐学院王震亚教授去电话请教相关问题时，他说：1942年在重庆时看过《荆轲》[一]“易水送别”演出，印象极深，并且提供了男女主角扮演者的姓名。产生的新问题是，“易水送别”为《荆轲》[一]之第三幕，剧中人物“云姬”并未在该幕出现（第二幕云姬已经“自刎”），或许曾排练全剧，演出时真相尚待进一步考证。

[11] 顾毓琇（1902—2002），字一樵。江苏无锡人。1915年入清华学校，1923年赴美国麻省理工学院深造，1928年获电工专业博士学位。回国后长期任教于清华大学等校。抗战时期任教育部次长，1940年代任国立音乐院（青木关）首任院长院务工作。1950年移居美国。先后在麻省理工学院、宾夕法尼亚大学任教授，为国际现代电机分析的奠基者之一。1973年起，曾多次回国访问与讲学。1991年4月26日，顾毓琇一行4人于应邀参观中央音乐学院。1992年5月30日，顾毓琇偕夫人及儿子再次造访中央音乐学院。2001年12月18日，中央音乐学院和欧美同学会在北京人民大会堂小礼堂联合主办“顾毓琇教授百岁华诞专场作品音乐会”，党和国家领导人江泽民、朱镕基、李岚清等出席了这次音乐会。

产生过程："这个剧本初稿于民国 13 年 12 月 22 日晚始草，翌日夜半完成，是作者对于历史剧的第一次尝试。那时候作者在英国剑桥，同梁实秋同住奥士汀园五号。剧中的短歌，都是请梁先生依照剧情代拟的。关于音乐部分曾经商得黄自先生同意，答应编曲，可惜黄先生现在已经作古了。……28 年秋，抗战已经过了两年，乃得请应尚能先生为谱乐曲，并酌增歌词为合唱之助。原有剧情亦加以修改充实，数易稿而成。29 年春（指 1940 年——引者注），国立戏剧学校排演拙著《岳飞》，《荆轲》乐曲亦已付印，陈田鹤先生且将谱入管弦，因将《荆轲》修正本付印。希望国内爱好历史剧的同志赐以指教。29 年 5 月 1 日记。"[12]该剧于 1941 年[13]由国立音乐院师生在重庆演出，蔡绍序饰荆轲，黄友葵饰秋纹，戴粹伦指挥，该院实验管弦乐团伴奏。

《荆轲》[一]第一幕地点在集市酒家，出场人物有燕壮士、樊於期、荆轲、高渐离，以饮酒歌唱场面抒发对秦人侵吞六国的痛恨以及铲除豺狼的决心。第二幕地点在燕国宫廷，出场人物有荆轲、云姬、燕太子丹，内容有宫女轻歌曼舞，荆轲和云姬表述生死不渝的爱情，燕太子对荆轲生死与共的承诺等歌唱段落，最后以间奏曲"海枯石烂"结束。第三幕地点在易水之滨，亦即"易水送别"。人物有众壮士与朝臣、秦舞阳、荆轲，以独唱与合唱表现荆轲"风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还"的气贯长虹豪情。第四幕为秦王宫，出场人物有秦王、李斯、蒙嘉、蒙恬、夏无且（侍医）、众大臣、荆轲、秦舞阳等，以众大臣合唱与荆轲独唱并表现荆轲刺秦王之情节。[14] 开幕有"前奏曲"，结束有"终曲"。"终曲"以合唱、管弦乐以及燕太子独唱表达对剧中主人公荆轲的千古赞颂。全剧（包括"终曲"）共有 16 个唱段与乐段。[15]

《荆轲》[二]第一幕地点为燕市酒肆，时间为秦王政二十年（甲戌，公元前 227 年）初夏；第二幕地点为荆卿居所（上舍），时间为同年初秋；第三幕地点在易水边，时间为"后三日"（薄暮）；第四幕地点为咸阳宫，时间为同年暮秋。剧中人有荆轲、狗屠、高渐离、巧姐（秦舞阳）、田光（处士）、王大嫂（酒店女主）、燕太子丹、樊於期、秋纹、秦王政、蒙嘉（秦王宠臣）、夏无且（秦王侍臣），以及美女、宾客、御者、秦王侍臣各数人。全剧有大量说白对话，歌唱部分则以荆轲的独唱为主，另有与秋纹的对

---

[12] 《顾毓秀戏剧选》，商务印书馆，1990，第 69 页。

[13] 同注〔5〕，第页。

[14] 王泊生著四幕歌剧《荆轲》（山东省立剧院丛书甲种贰），出版者：山东省立剧院；印刷者：德聚成印刷公司。25(1936)年 8 月 10 日出版。

[15] 根据陈辉女士提供陈田鹤先生手稿以及她新近整理的歌剧《荆轲》[一]（内部资料印行本）统计。

唱、合唱等共5个唱段〔16〕，曲名分别为第一幕的“白云歌”（独唱与合唱）、“恨强暴”（独唱），第二幕的“幻梦歌”（独唱与女声三部合唱）、“秋风歌”（荆轲与秋纹二重唱）和第三幕的“易水歌”（独唱与混声四部合唱）。〔17〕

《荆轲》[一]、[二]均为四幕歌剧，剧情内容与剧本结构两者大致相似，歌词与曲调之风格则有着明显的相异个性。《荆轲》[一]王泊生作歌词以传统戏曲唱词风格与新诗结合，对白则有旧戏与旧小说的影响，但较为简练；《荆轲》[二]歌词为梁实秋〔18〕所作，富于现代新诗歌之特色。音乐形式虽同名为歌剧，《荆轲》[一]的歌剧元素与特征较为显著；《荆轲》[二]的情况则比较复杂，原为顾一樵写作的话剧剧本，道白对话占有很大比重，且较冗长，有明显“话剧”加“插曲”性质，但又非一般话剧的短小插曲，如果将这些唱段与管弦乐队单独演出，将之视为小型“清唱剧”亦无不可。无论如何，陈田鹤两部歌剧《荆轲》手稿的浮现，以及对于《荆轲》[一]演出史料确凿考证，订正了“他（陈田鹤）结束‘音专’的学习去山东省立剧院工作的目的，也主要是为了创作一部大型歌剧《荆轲》，但因抗日战争爆发而未能完成。新中国成立后……他的‘歌剧梦’还是没有圆成”〔19〕之旧说，为我们了解在我国近代歌剧创作探索阶段中歌剧创作的面貌及其产生的社会作用提供了极为珍贵的音乐文本资料。

1937年7月7日抗日战争全面爆发后，陈田鹤完成了歌剧《荆轲》[一]创作，于9月离开山东回到上海，参加抗日救亡运动。上海沦陷后，1939年1月绕道香港、海防、昆明赴重庆，任教育部音乐教育委员会下属音乐刊物《乐风》杂志委任编辑。1940年底至1945年，先后在国立音乐院（青木关）任讲师、副教授、教授，并兼教务主任。《荆轲》[二]正是他到达重庆不久后，接受了为应尚能谱曲唱段进行配器任务。“应尚能先生从上海把他介绍到小龙坎音训班，又是他的老师，写配器是应当做的。重庆的冬天，没有炭火，天气相当寒冷，陈田鹤在微弱的两根灯草的油灯下独自在暗暗的房间里写配器，日夜不出门。”〔20〕在这种艰苦环境条件下完成了配

---

〔16〕《荆轲插曲》，民国29年1月咏葵乐谱刊印社代印。文本最后一页有注：本曲作于1939年9月18日，由咏葵乐谱刊印社代印，1940年1月。剧本见《顾毓秀戏剧选》，第3—69页。

〔17〕《荆轲》[二]节目单内容介绍，陈田鹤留存之遗物，为不完整之铅印单页，无年月日期。

〔18〕梁实秋（1903—1987），祖籍浙江杭州，出生于北京。原名梁治华，字实秋，笔名有子佳、秋郎、程淑等。我国近代散文家、文学批评家、翻译家，为国内第一个研究莎士比亚的学者。1915年考入清华学校。1923年赴美留学。1926年任教于南京东南大学。1930年任山东大学外文系主任兼图书馆馆长。1934年应聘为北京大学教授兼外文系主任。1938年在重庆主持《中央日报·平明副刊》暨国立编译馆翻译委员会主任委员等职。1949年去台湾，任台湾师范学院英语系教授、系主任、文学院院长等。1966年退休。著作有散文《雅舍小品》（四辑）、翻译《莎士比亚全集》（剧本37册）和《英国文学史》等。

〔19〕汪毓和编著：《中国近代音乐史》，中央民族大学出版社，2006，第243页。

〔20〕同注〔2〕，第71页。

器工作。因之，陈田鹤是两部同名歌剧《荆轲》的曲作者和配器者，成为中国近代歌剧的重要作曲家。我们不妨从陈田鹤先生遗留下来的手稿中，对他在歌剧领域作曲与配器之艺术特色作一简要分析。

二、陈田鹤在歌剧《荆轲》中作曲与配器的艺术特色

（一）《荆轲》[一]的作曲艺术特色

1. 调式调性运用的民族化意识

（1）整部歌剧采用民族调式进行布局

《荆轲》[一]通篇采用中国民族调式作为其曲调陈述的风格载体，与《荆轲》[二]中以西洋大小调为核心的音乐语汇形成了鲜明对比：

表 1

	两部同名歌剧的主要调式调性对照								
剧目	《荆轲》[一]				《荆轲》[二]				
幕次	一	二	三	四	一 Ⅰ	一 Ⅱ	二 Ⅰ	二 Ⅱ	三
调式调性	E羽	C羽 ♭E徵 ♭E宫	C宫	G宫 G徵 D宫	D小 G大 E小	D小	♭B大 G小 G大	B小 E小	F小 ♭A大

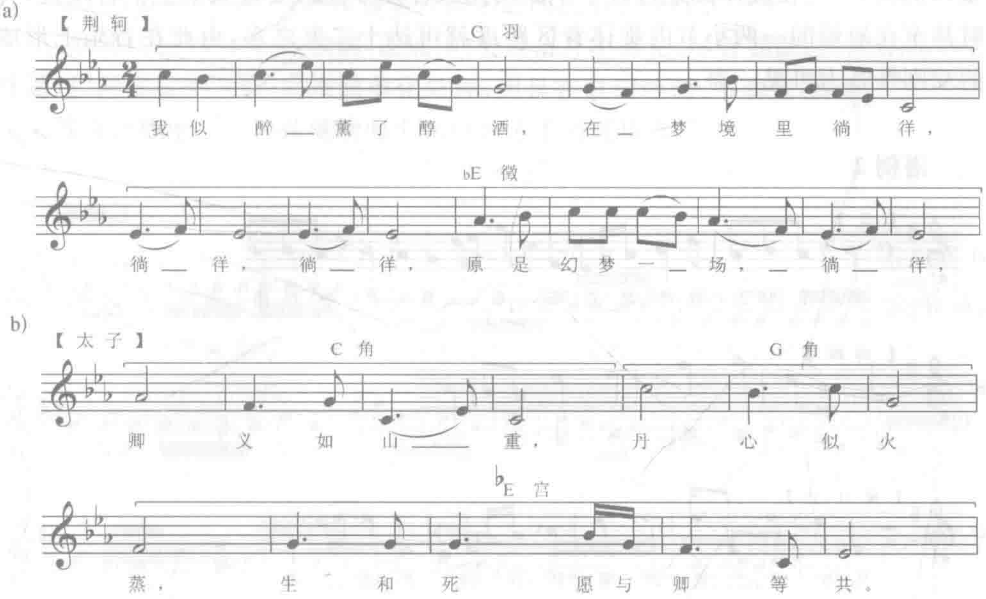
由表1可以看出，《荆轲》[一]中对于调式调性布局的考虑并非是简单化的民族韵味体现，而是以带有特定指向性的民族化意识去进行整部歌剧在调式调性方面的统筹安排。其中，第一幕选择了色彩黯淡的羽调式作为主要陈述调式，从而在调式色彩上很好地表现了众人对于强秦专横跋扈、肆虐民生的无比愤慨之情；从第二幕开始，逐渐由羽调式转向色彩明朗的宫调式、徵调式，这同样在调式色彩上恰如其分地展现出荆轲及燕国人不惧大敌当前而奋起反抗的不屈精神。

（2）运用民间音乐手法进行转调

除了宏观调式调性布局上的民族化意识之外，《荆轲》[一]在局部进行调式调性转换时同样没有采用西洋大小调体系中常见的诸如近关系转调、远关系加速转

调、等和弦转调等手法，而是运用了我国民间音乐中常见的“同宫犯调、移宫犯调”〔21〕手法进行转调，如：

谱例 1


a)
【荆轲】
C 羽
我 似 醉 — 薰 了 醇 酒， 在 — 梦 境 里 徜 徉，
♭E 徵
徜 — 徉， 徜 — 徉， 原 是 幻 梦 一 — 场， — 徜 — 徉，
b)
【太子】
C 角
G 角
卿 义 如 山 —— 重， 丹 心 似 火
♭E 宫
蒸， 生 和 死 愿 与 卿 等 共。

谱例 1a）节选自第二幕的开始部分，表面上看起来调性并无变化，但仔细分析一下就会发现，前 8 小节与后 8 小节的“宫、角唯一大三度”发生了变化，前 8 小节是在♭E、G 之间，后 8 小节是在♭A 与 C 之间，因此可判断，前 8 小节属于♭E宫系统，后 8 小节属于♭A宫系统，调性变化则是从 C 羽转至♭E徵，这种转调方式是典型的民间音乐中常采用的“移宫犯调”手法。谱例 1b）为第二幕第七段太子的唱段，其综合运用了“同宫犯调、移宫犯调”手法进行调式调性的转换。〔22〕

---

〔21〕“同宫犯调”是指在宫音不变的前提下，调式音列的主音位置发生变化；“移宫犯调”是指宫音位置发生改变的转调，在五声民族调式中近关系转调可以不改变调号。有关这两个概念，可详见黄虎威著的《转调法》（人民音乐出版社，1996）第二章中阐述。

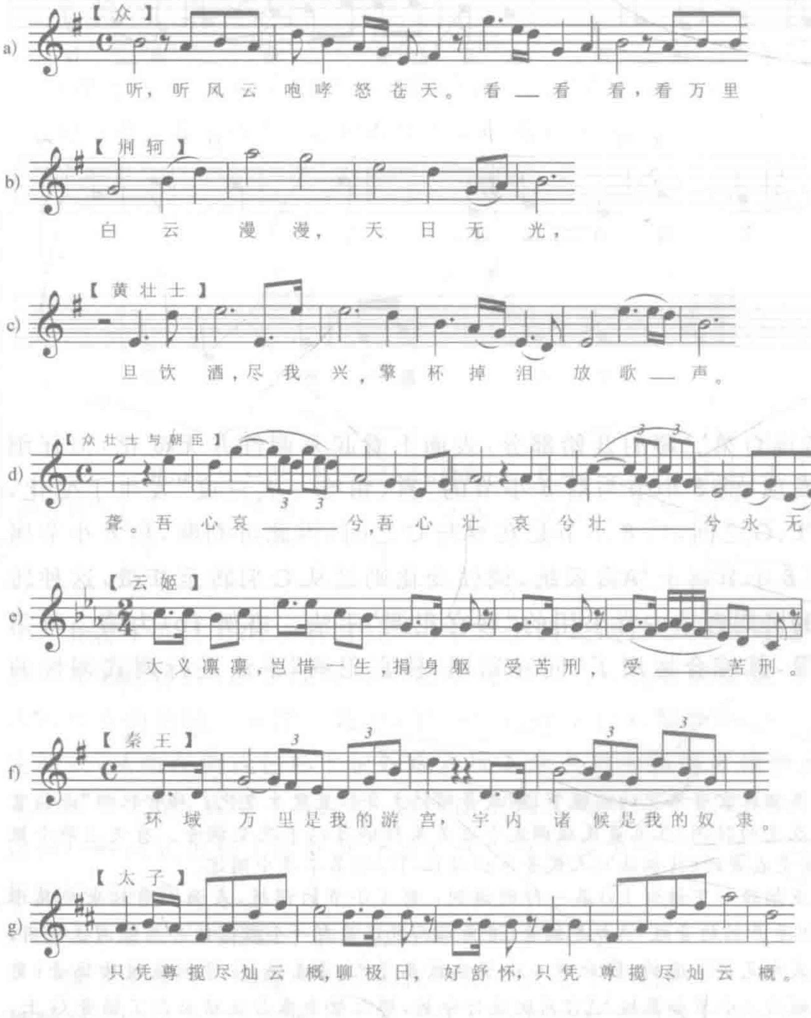
〔22〕这里需要重点阐释一下谱例 1b）第一行的谱例：前 4 小节的调性，表面上看起来应属于♭E宫系统，但是开始的音级♭A却是偏音（清角），而且还是在一个段落的开头强调性使用，这在民族调式中是讲不通的，因此前 4 小节应该属于♭A宫系统，G 音则应该按偏音（变宫）来对待；而后 3 小节如果按♭A宫系统进行分析，那么整个乐句就结束在了偏音 G 上，这同样在民族调式中解释不通，因此这里应该是转回了♭E宫系统，为 G 角调式。

2. 旋律写作的民族化形态

(1) 五声性为主的旋法大开大阖，凸显音乐的戏剧性张力

由于整部歌剧均采用了中国民族调式，因此《荆轲》[一]的旋律部分自然也就呈现为五声性为主的形态特征。不同于《荆轲》[二]中较为平稳的抒情性旋律线条，《荆轲》[一]在旋律陈述过程中不断间插入各种音程跨度很大的上下行跳进，有时甚至在短短的一两小节内旋律音区跨度就可达十二度之多，由此在音乐上形成的戏剧性张力可见一斑：

谱例 2


a)
【众】
听，听 风 云 咆 哮 怒 苍 天。看 — 看 看，看 万 里
b)
【荆轲】
白 云 漫 漫， 天 日 无 光，
c)
【黄壮士】
且 饮 酒，尽 我 兴，擎 杯 掉 泪 放 歌 — 声。
d)
【众壮士与朝臣】
聋。吾 心 哀 —— 兮，吾 心 壮 哀 兮 壮 —— 兮 永 无 终。
e)
【云姬】
大 义 凛 凛，岂 惜 一 生，捐 身 躯 受 苦 刑， 受 — 苦 刑。
f)
【秦王】
环 域 万 里 是 我 的 游 宫， 宇 内 诸 候 是 我 的 奴 隶。
g)
【太子】
只 凭 尊 揽 尽 灿 云 概，聊 极 日， 好 舒 怀，只 凭 尊 揽 尽 灿 云 概。

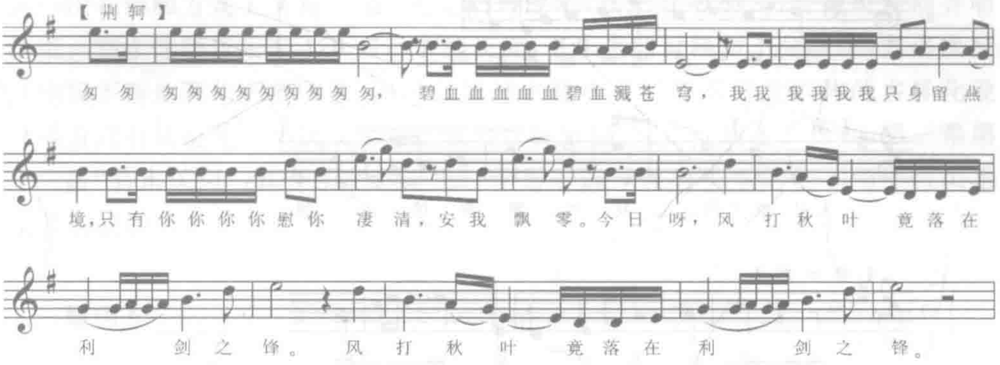
上例中所列举的谱例片段均出自《荆轲》[一]各幕中多位角色的重要唱段，通过这

些谱例可以看出：五声性音乐素材的贯穿、频繁的上下音程跳进、大量的和弦分解式旋法、宽广的音域跨度等已成为《荆轲》[一]中旋律写作的常态表现方式，其配合歌词内容一起形象地刻画出剧中各色人物或慷慨激昂、或大义凛然、或一往情深、或残暴无情、或悲情无奈的性格特征。

(2) 宣叙调（朗诵体）写作借鉴戏曲念白的艺术表现特点〔23〕

《荆轲》[一]中采用宣叙调（朗诵体）的段落并不多见，尽管如此，作曲家没有一味通过“同音反复”的方式来简单化处理，而是在歌词吟诵、节奏安排、旋律的音调走向等方面借鉴了中国传统戏曲中念白的艺术表现特点：

谱例 3


【荆轲】
匆 匆 匆匆匆匆匆匆匆匆匆， 碧血血血血血碧血溅苍 穹， 我我 我我我我只身留燕
境，只有你你你你慰你 凄 清，安我 飘 零。今日 呀，风 打秋 叶 竟落在
利 剑之 锋。 风 打 秋 叶 竟落在 利 剑之 锋。

谱例 3 中的宣叙调出自第一幕的结尾部分，是荆轲借酒浇愁之后的一番直抒胸臆。作曲家通过歌词中单个字音的连续反复来对应旋律中的同音反复，并且在稳定的节拍框架中打破音型节奏循环的周期性，使得各节奏单元在整体上整齐而具体中又富于变化；同时，这段宣叙调在以同音反复为主的同时，还根据歌词的语调特点进行旋律上的起伏对应，有“半吟半诵”的意味。这段宣叙调的处理方法与戏曲中念白的艺术表现方式有异曲同工之妙，因而具有了别具一格的民族韵味，同时也传神地描绘出了荆轲步态踉跄、说话含混不清的醉酒形象。

3. 乐思构建及其延展的理性化设计

(1)主导动机的贯穿运用

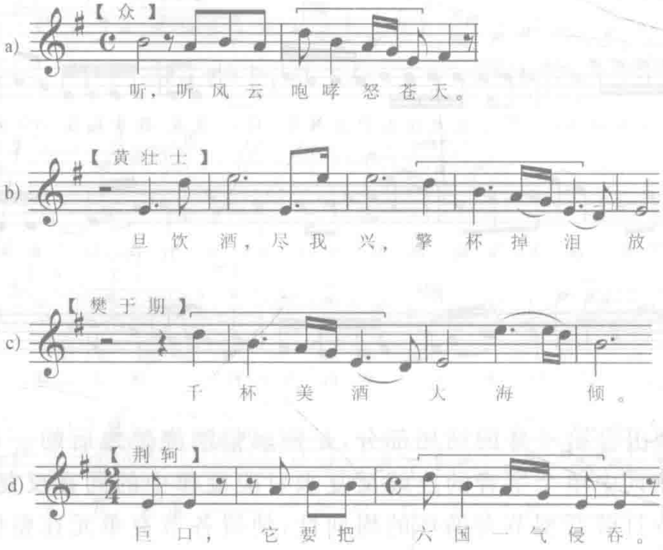
《荆轲》[一]与《荆轲》[二]在音乐主题方面上都设计了相应的主导动机，所不同的是，《荆轲》[二]注重的是给剧中每位人物在唱腔上设计符合其性格特征

---

〔23〕 关于戏曲念白的艺术特点可详见程从荣撰写的《戏曲念白的艺术特点》一文，载《戏剧》，1997 年第 1 期。

的主导动机，同时这些主导动机是伴随着每个人物贯穿整部歌剧运用的——这也是西洋歌剧中常见的主题构建方法。而《荆轲》[一]并没有为剧中的每个人物在音乐上设计特定的主导动机，而是为每一幕设定相应的主导动机曲调（或节奏），只要是在这一幕之内，所有的人物的唱腔都围绕着这一特定主导动机曲调进行变化设计。以第一幕为例，在这一幕中先后出现的人物有众人、黄壮士、樊於期、荆轲等，他们各自演唱的曲调虽然不同，但都包含有一个共同的“下行叹息式动机”：

谱例 4

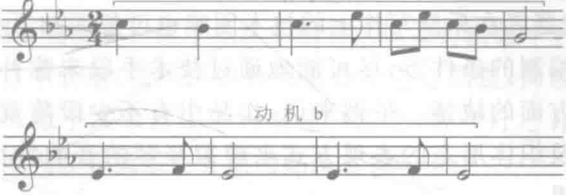

a)
【众】
听，听风云咆哮怒苍天。
b)
【黄壮士】
且饮酒，尽我兴，擎杯掉泪放
c)
【樊于期】
千杯美酒大海倾。
d)
【荆轲】
巨口，它要把六国一气侵吞。

可以看出，谱例 4 中的 4 个谱例片段都包含有音调完全相同的五声性下行音组，这个下行音组便是整个第一幕贯穿的核心动机音调。《荆轲》[一]中的其他几幕同样都采用了这种主导动机贯穿整幕的处理方法，其原理与第一幕相同，不再赘述。

（2）音乐材料凝练集中

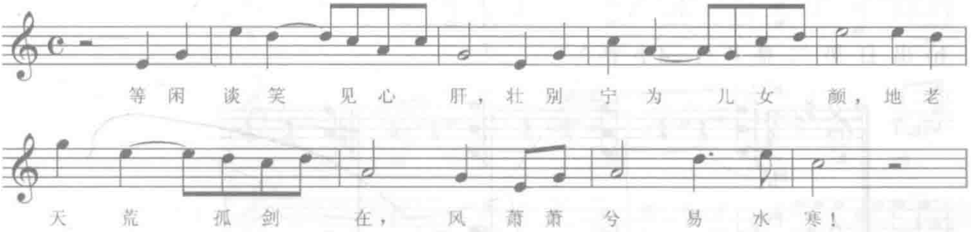
通览《荆轲》[一]整部歌剧的曲调之后可以发现，作曲家有意避免歌曲写作时旋律发展的感性化状态，相反却十分注重通过变化重复以及重唱段落的多样化织体设计等方式延展音乐主题，从而做到了旋律创作时感性与理性的有机融合。以第二幕第一段为例，其音乐主题中包含有两个主要动机：

谱例 5



这一主题首先由荆轲独唱，然后合唱部分延续动机 b 的素材进行反复，荆轲则以对比复调的方式进行演唱呼应；之后主题再现，由荆轲与合唱部分共同演唱；然后合唱部分与荆轲的二部对比复调唱段再次出现；最后主题第二次再现，这一次在演唱方式上又有变化：先是荆轲独唱，其后合唱加入，与荆轲共同齐唱结束。整个这段音乐有 120 多小节的长度，音乐主题材料却十分凝练，其多次反复出现不断地强化听觉印象，同时又通过主题本身的变奏以及织体的多样化设计等方式有效避免了多次反复多造成的音响呆板、冗长等问题。再如，第三幕第十二段“易水送别”，其音乐主题是由一个带有起承转合关系的上下句平行关系乐段构成的：

谱例 6


等闲谈笑见心肝，壮别宁为儿女颜，地老
天荒孤剑在，风萧萧兮易水寒！

这一主题首先由独唱呈示一遍，紧接着独唱与合唱运用模仿复调织体对这一主题进行变化重复，接下来再次由独唱部分以变化再现的方式演唱这一主题，然后合唱再次加入变化重复主题。这一过程中，主题 4 次变化出现，情绪上则是层层递进，不断深化易水离别时的悲壮之情。

（二）《荆轲》[二]的配器艺术特色

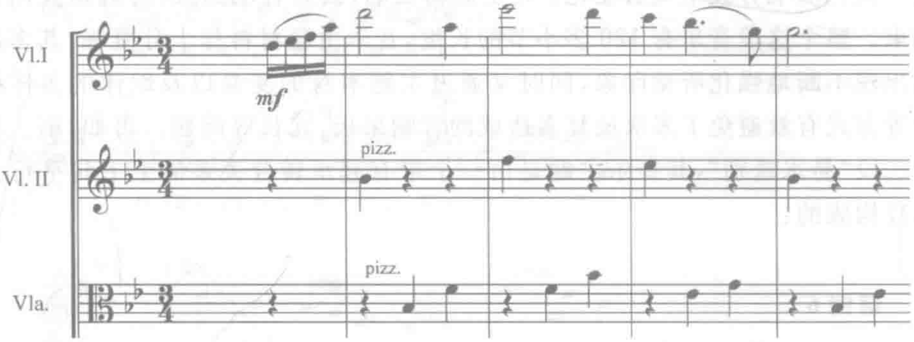
1．运用娴熟的管弦乐法有效解决乐队编制不完整的问题

《荆轲》[二]采用的双管编制乐队并不完整：一是铜管组本应配备的 3 支长号只用了 1 支，二是打击组除了定音鼓之外，再无其他乐器，此外，作为色彩组重

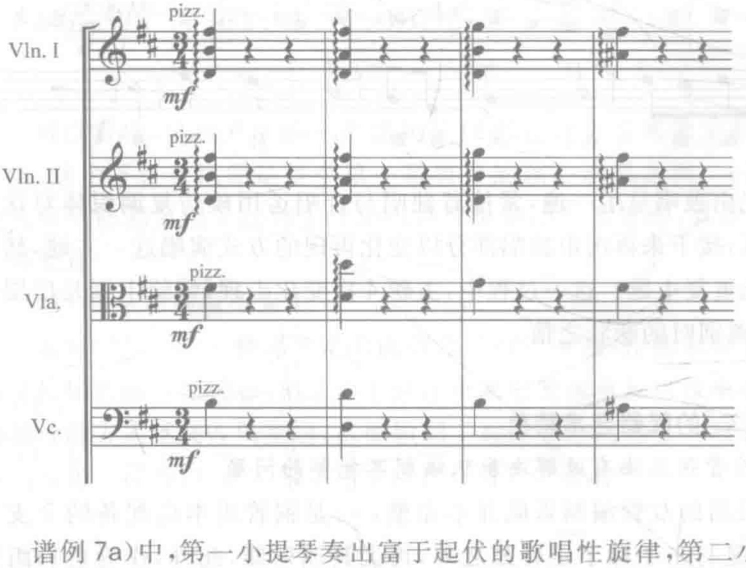
要代表性乐器的竖琴自始至终没有列入乐队编制之中。笔者认为，这些问题应该不是因为配器者的疏忽造成的，而是与抗战时重庆当地的硬件设施不完善有关系，由此带给配器者在乐队写作上的技术困难也可想而知。尽管如此，配器者还是在现有乐队编制的条件下，尽可能地通过技术手段来弥补乐器不全所带来的乐队音响表现方面的缺憾。举例来说，作品中有不少段落就是通过设计弦乐组的演奏方法以及织体形态的表现方式来模拟竖琴的音响特征，并且取得了较好的音响表现效果：

谱例 7

a) 出自第二幕 I (1—4小节)


Vl.I
mf
Vl. II
pizz.
Vla.
pizz.

b) 出自第二幕 II (1—4小节)


Vln. I
pizz.
mf
Vln. II
pizz.
mf
Vla.
pizz.
mf
Vc.
pizz.
mf

谱例 7a) 中，第一小提琴奏出富于起伏的歌唱性旋律，第二小提琴与中提琴则

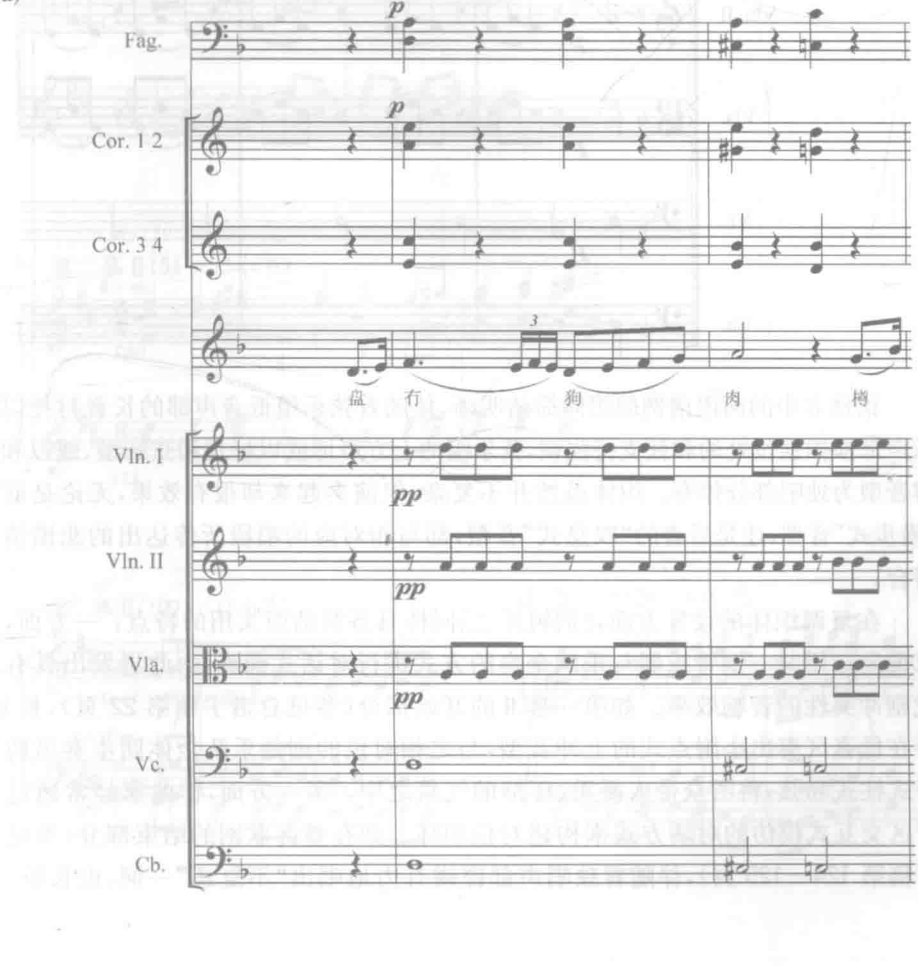
以拨奏的方式在节奏上相互配合奏出和弦分解的伴奏形态，这是在竖琴上最为常见的一种伴奏织体。b）中，弦乐组的四个声部以柱式和弦的方式演奏琶音，同样是在模拟竖琴的典型音响形态。至于乐队中铜管组以及打击组中存在的乐器不全问题，作曲家则多通过木管组、弦乐组的分层重叠来进行加强，抑或通过合唱队的人声气势来进行弥补，限于文章篇幅不再赘述。总之，这些行之有效地配器技术手段，反映出作曲家本人在管弦乐法方面的熟练掌握与应用。

2．管弦乐织体简洁清晰，与音乐情绪相得益彰

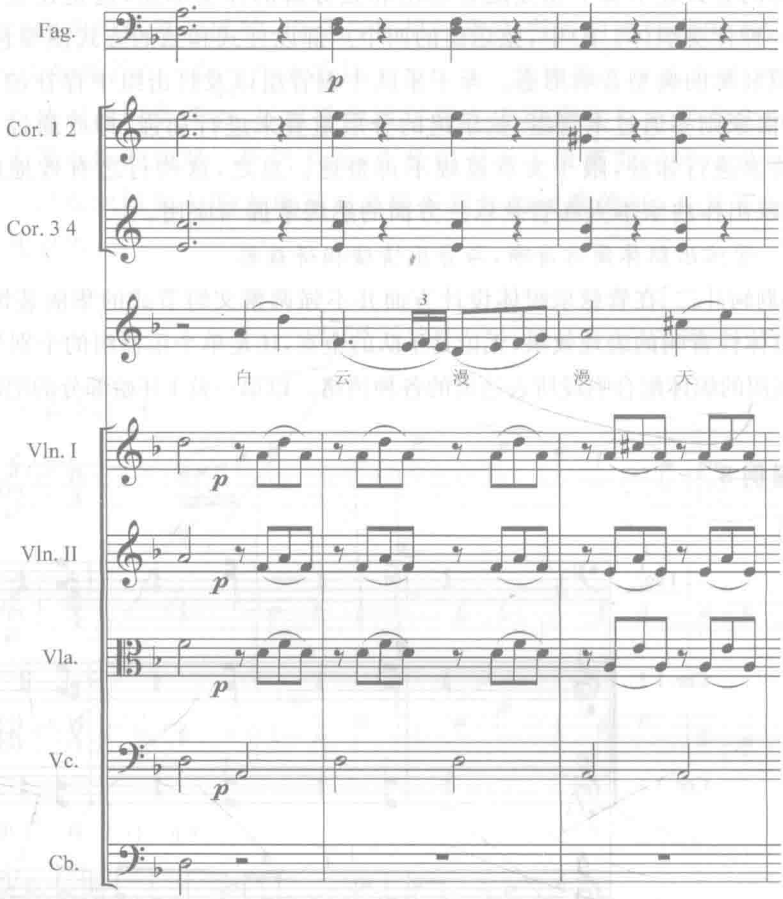
《荆轲》[二]在管弦乐织体设计方面并不强调繁文缛节式的华丽装饰，而是十分注重整体性音响的表现效果，无论是乐队的全奏，还是单个乐器组的个别呈现，都以简洁而实用的织体配合唱段所表达出的各种情绪。以第一幕Ⅰ开始部分的唱段为例：

谱例 8

a)


Fag.
Cor. 1 2
Cor. 3 4
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
pp
pp
pp
3
盘
有
狗
肉
椅

b)



谱例 8 中的两段谱例的织体简洁明晰，伴随着弦乐组低音声部的长音衬托以及管乐声部强拍强位处的和弦支持强调，弦乐组的上方声部或以柱式和弦音型、或以和弦分解音型为独唱部分伴奏。织体虽然并不复杂，但演奏起来却很有效果，无论是前者的“漫步式”音型，还是后者的“叹息式”音型，都与相对应的唱段所传达出的悲愤情绪相符合。

在复调织体的设计方面，《荆轲》[二]同样具备简洁而实用的特点：一方面，作曲家偏爱运用某一铜管乐器与乐队全奏的方式进行对话式铺陈，由此迸发出具有强烈戏剧冲突性的音响效果。如第一幕 II 的开始部分（参见总谱手稿第 22 页），长号、大号在低音区奏出小附点式的上冲音型，与之相对位的则是乐队全体同步奏出的三连音式柱式和弦，将听众带入凝重、压抑的气氛之中。另一方面，作曲家经常通过高低音区交互式模仿的对话方式来构建对位织体。如在整部歌剧的结束部分（参见总谱手稿第 124—125 页），伴随着独唱声部铿锵有力地唱出“不复还”一词，由长笛、双簧

管、小号共同在高音区奏出级进下行式的填充走句，两拍之后，大管、长号、大号、低音弦乐器在低音区以卡农的方式紧接模仿，并在此之后形成了高低音区之间的交互式对话，直至到达节奏上的同步进行，从而以排山倒海般的气势结束全曲。

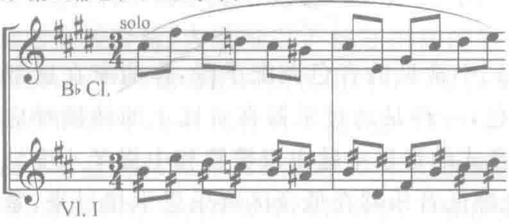
3. 充分发掘管弦乐队的音色表现效果

(1) 旋律配器中注重复合音色的调配组合

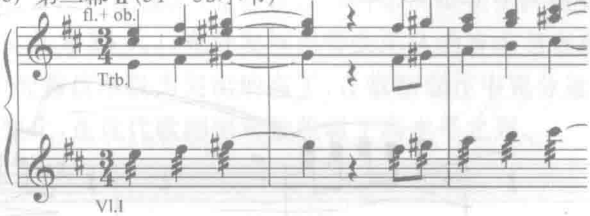
管弦乐作品中，旋律的配器是非常重要的一个技术环节，乐思表达的鲜明与否很大程度上取决于配器者对于旋律音色的调配能力。《荆轲》[二]的配器在这方面无疑是下了一番功夫的，尤其是在运用不同乐器组的乐器构成复合音色这一点上，总谱的很多细节之处可以反映出配器者的缜密思考与良苦用心。如以下几个谱例片段：

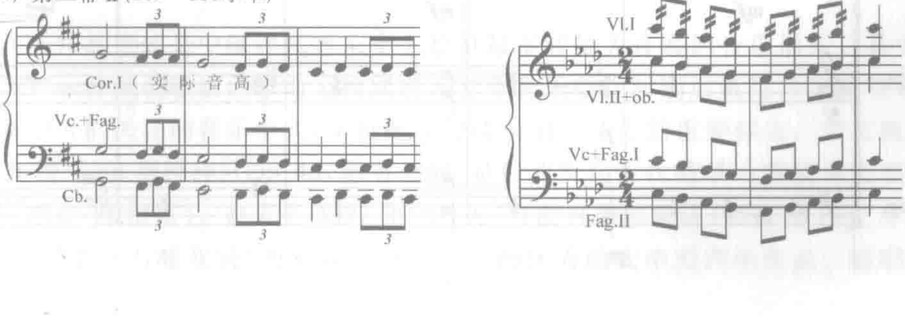
谱例 9

a) 第二幕Ⅱ(13—14小节)


solo
B♭ Cl.
Vl. I

b) 第二幕Ⅱ(51—53小节)


fl.+ ob.
Trb.
Vl.I

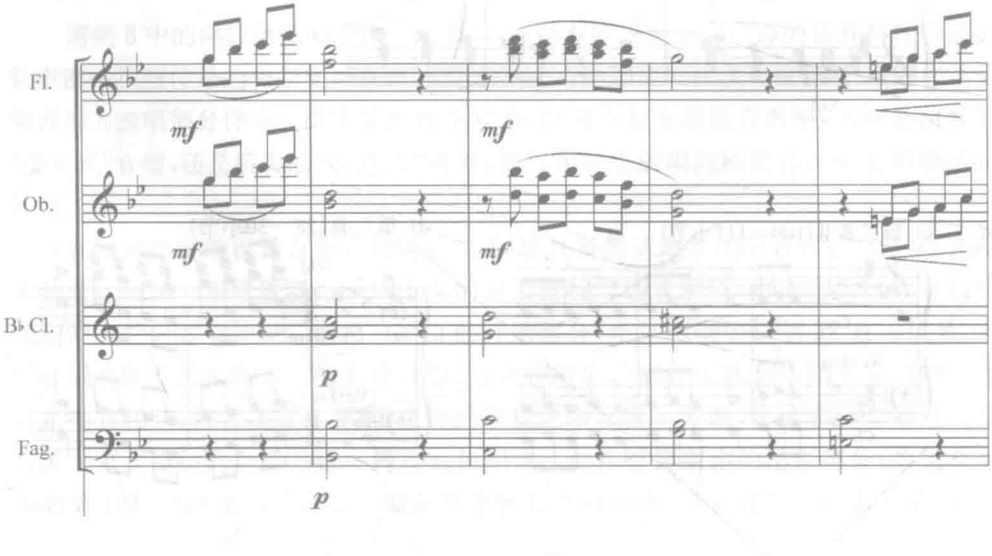

c) 第二幕Ⅱ(109—111小节)　d) 第三幕(28—30小节)
3
Cor.I（实际音高）
Vc.+Fag.
Cb.
Vl.I
Vl.II+ob.
Vc+Fag.I
Fag.II

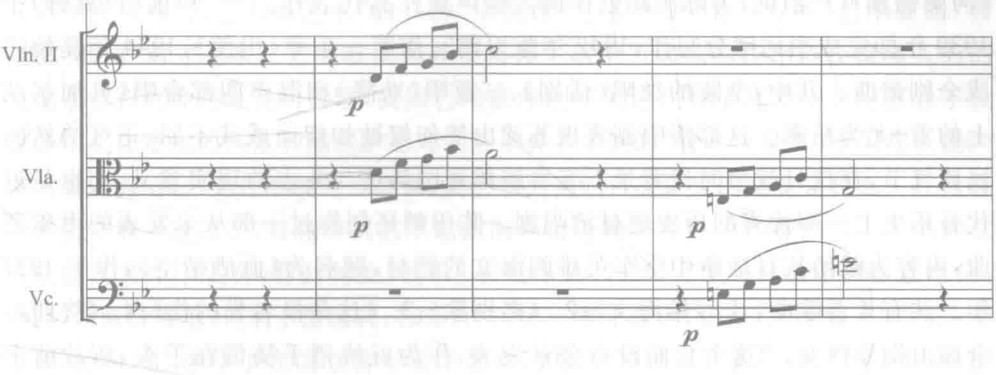
谱例 9a)是单簧管的中高音区与小提琴的中音区同度结合构成的复合音色，单簧管在中高音区的音色特点带一点凄美之感，有寂静、空旷之夜的意味，小提琴运用颤弓奏法与其同度结合，由此营造出一种鬼魅的氛围，为接下来的唱词“鬼吟般吹入了园庭”作了情绪上的铺垫。b)是弦乐器加木管乐器与铜管乐器进行的八度结合，小提琴以颤弓重叠长笛与双簧管的旋律形成音响上的动静结合，小号则在其音色暗淡的低音区低八度重复旋律，使得音乐情绪有凄婉哀怨之感。c)是二重八度的音色结合，其强调低音区音色的沉重、不安，圆号在上方高八度重复加剧了这种情绪表现。d)则是部分弦乐组乐器与木管组乐器三重八度结合构成的复合音色，其突出内声部旋律的音响力度，在情绪上较为坚毅果敢，而第一小提琴与第二大管两个外声部则分别以高八度和低八度的方式使得音响有了更为立体化的表现。通过这 4 个片段分析，足以证明作曲家在配器时对于复合音色的运用是经过认真思考与缜密安排的。

（2）注重对比音色的运用

对比音色的运用也是《荆轲》[二]中常见的音色调配手段，作曲家在这部歌剧中通常采用两种方式来实现对比音色，一种是通过乐器在音区上的转接呼应进行对比，如第一幕的第 2 小节起，三连音式的音乐主题由双簧管和中提琴八度结合的方式在中音区奏出，然后乐队中的全部低音乐器在低音区将乐思承接过来，紧接着三连音主题再次转接到高音乐器部分，继而通过同组内乐器的转接不断下冲至低音区，整个这一过程对比音色的运用极大地增强了乐队音响的戏剧性表现。另一种则是通过乐器组之间的转接进行音色对比，如：

谱例 10





谱例10出自第二幕Ⅰ中的第67—71小节。可以看出，旋律音色通过木管组与弦乐组的交替出现进行对比，两个乐器组之间的旋律转接无论是音区的高低起伏，还是力度强弱转换，都十分细腻地刻画出了一片“无边落木萧萧下”的凄凉景象。

通过上述分析，大致可以了解陈田鹤的歌剧创作思维及其体现的艺术特色。在《荆轲》[一]中，他力求以民族化的音乐语言塑造主人公的音乐形象，用各种手法刻画荆轲的豪爽、悲壮的性格气质，旋律和唱词的结合十分自然贴切，对民族化风格做出了有益的探索，在20世纪30年代歌剧创作中是极其难能可贵的；在《荆轲》[二]中，陈田鹤对全剧配器整体设计作了精心安排，与歌唱部分运用西方音乐语汇结合得较为协调，织体简洁精练，突出管弦乐队在歌剧中的重要作用，尤其在音色的对比与平衡方面极为出色，体现出在乐队写作方面具有较为丰富的实践经验和娴熟的音色调配技术，能够顾及当时乐队编制条件（国立音乐院实验乐团演出时乐团成员共为36人），充分发挥出管弦乐队的音响与表现力。陈田鹤是黄自“四大弟子”中配器技术极为突出的高手，在歌剧创作中充分运用管弦乐队的张力和丰富的音色变化，在近代歌剧探索阶段属于高水平之列。

三、重新评价陈田鹤在近代音乐史上的地位与贡献

声乐作品形式是中国近代音乐史上数量最多和最为普遍的音乐形式。其中，大中型声乐作品和歌剧创作则是我国进入专业音乐创作时期后亟待开发的领域，既是备受人们关注的音乐形式，又是衡量作曲家创作功力的重要标志。萧友梅于1924年谱写的《别校辞》（Op. 40，易韦斋词）是目前所知近代最早一首较为大型的女声合唱曲（康塔塔）。赵元任1927年创作的《海韵》（徐志摩诗）和黄自1932年创作的《长恨歌》（韦瀚章词）则是近代最早产生的优秀的大中型声乐作品。清唱剧

《河梁话别》（卢前词）为陈田鹤创作的大型声乐作品代表作。[24] 卢前（卢冀野）于1939年即完成唱词部分写作，1942年陈田鹤写作第一乐章《出使》，1944年夏始完成全剧谱曲。其中，李陵的独唱《话别》、三重唱《劝降》和混声四部合唱《贝加尔湖上的雪》尤为精彩。这部清唱剧表现苏武出使匈奴被扣留而威武不屈、正气浩然的民族气节，在抗日战争时代背景下有着鼓舞爱国热情与斗志的现实意义，它也是近代音乐史上一部优秀的历史题材清唱剧。陈田鹤还创作过一部从未发表的声乐套曲，内容为献给抗日战争中空军英雄阎海文的题材，题名为《血洒晴空》，作于1937年。共有4首歌曲：1.《给海文》；2.《离别歌》；3.《这是极名誉的伤》；4.《终曲》，全部由钢琴伴奏。“这个套曲没有公开发表，作为五线谱手稿留在手头，解放前十数年来父亲一直带着它辗转大江南北，它不是一般的群众歌曲，具有艺术歌曲的感人特性。……这个五线谱写的歌曲将留待出全集的时候再与广大读者见面。”[25] 可见作者自己对这部作品的重视与钟爱，有待于正式发表后进行分析与评论。

歌剧创作属于近代音乐史中探索阶段领域，陈田鹤《荆轲》[一]、[二]两部同名歌剧作曲和配器手稿的发现以及本文的分析，使我们对陈田鹤在近代歌剧创作中所起到的地位与作用有了新的认识。此外，与钱仁康共同作曲的乐剧《桃花源》（阿英词，1938），合唱套曲《江流七转》（段熙中词，1943），建国后为歌剧《长征》配器（李伯钊、于村、海啸编剧，梁寒光、贺绿汀、郑律成等作曲，1951），《中朝人民胜利大合唱》（安娥词，四个乐章，作于1951年），清唱剧《换天录》（田间诗，1954），大合唱《森林啊，绿色的海洋》（金帆词，1954）等，均为陈田鹤在大中型声乐作品和歌剧领域的创作实践及优秀之作，其中，有的作品从未发表，不为人所知；有的作品很少演出，鲜为人所知。因此，新史料的发现与发掘，对于重新评价历史人物和还原历史本来面貌具有重要意义。

陈田鹤艺术歌曲创作在近代音乐史研究中享有较高评价。有的学者说：一般认为，陈田鹤的声乐创作最出色地体现了他老师黄自那种优雅、抒情、精致、含蓄的气质和美，特别对和声的处理和钢琴织体的写法，他要比贺绿汀、江定仙等更接近于黄自。从艺术歌曲创作特色角度评论较为中肯。艺术歌曲是文化含量和技术含量极高的一种音乐形式，古今中外，概莫能外。20世纪三四十年代是我国近代艺术歌曲创作的“黄金时代”。我们既不能由于时代意识形态的缘由将这一阶段艺术

---

[24] 清唱剧《河梁话别》全剧共6个乐章：一、《出使》，由“出抓的豺狼”（混声四部合唱）和“国家遭遇不少的艰难”（苏武独唱）组成；二、《诱降》，由“苏武，你来”（单于与苏武男声二重唱）和“贝加尔湖上的雪”（混声四部合唱）组成；三、《怀乡》，“骨肉枝枝叶叶的相因”（苏武独唱）；四、《劝降》，为苏武、卫律的男声二重唱及与李陵的男声三重唱；五、《话别》，“驱散了乌云”（李陵独唱）；六、《归朝》，“听说你吞雪啮旃毛”（男女声三部合唱及混声四部合唱）。咏葵乐谱刊印社，1946年1月印刷，大16开本，共41页。

[25] 陈晖：《抗日歌曲卷序》，载《抗日歌曲选》（陈田鹤音乐作品）[工作本]，第1页。

歌曲创作视作“为艺术而艺术”的一种“学院派”艺术歌曲，更不应将“艺术歌曲”和“救亡歌曲”对立起来。艺术歌曲在社会精神生活中所起到的作用以及提高人们的文化素养有着极为重要的价值，我国艺术歌曲创作无论在数量或质量上均落后于世界音乐文化发达的国家和地区。思考在音乐界并不缺乏“技术含量”的今天却未能产生大量优秀的、广为传唱的艺术歌曲，就会明白我们目前缺失的究竟是什么。在这样一种史学观念审视下，对陈田鹤艺术歌曲的评价有着一种更为特殊的意义。他的艺术歌曲代表性作品有《春归何处》（［宋］黄庭坚词，1931），《望月》《山中》（徐志摩词，1934），《枫桥夜泊》（［唐］张继词，1935），《回忆》（廖辅叔词，1936），《江城子》（［宋］秦观词，1944）等，多作于在国立音专求学期间（1930—1936），虽然他还只是一个 20 多岁的学生，却在我国近代优秀的艺术歌曲中占有一席之地。这样一种音乐创作现象，值得我们今天加以重新思考。廖辅叔先生曾说：“近来看到一些论述‘五四’以来‘抒情歌曲’的文章，总要开列一连串的人名和曲目，就是很少提到陈田鹤。是他的作品不够水平吗？不一定。是因为他在吴伯超任音乐院院长期间做了教务主任，颇有同流合污之嫌吧。这倒有点道理。”[26]文章虽发表于 1981 年，却折射出我国近代音乐史研究在一个较长时间中对陈田鹤音乐创作地位的忽视乃至不公正的评价。

陈田鹤在抗日救亡歌曲创作领域所产生的影响同样不容忽视。抗日救亡歌曲是渗透在他音乐创作中的一个有机组成部分。1934 年他即创作了《战歌》（陈伯吹词）这首广为传唱的歌曲。抗战爆发后，1937 年一年之内接连创作了《巷战歌》（为保卫大上海运动而作，二部合唱，方之中词）、《保卫上海》（钱亦石词）、《孤军守土歌》（敬献给誓守闸北的八百壮士，刘雪庵词）、《“八一三”战歌》（廖辅叔词）等气贯长虹的歌曲。最近陈晖编印《抗日歌曲选》（陈田鹤音乐作品）收入他自 1934 至 1944 年间公开发表的救亡抗战歌曲即有 31 首之多。陈田鹤曾说：“在这伟大的抗战期中，我深信中国一定会产生伟大的音乐作品！敌人的铁骑在我们的领土上横行，我们每一个民众的心中都坚决地发出反抗的呼声，这呼声，就是诞生歌曲的母亲。……她含泪地赞颂我们的民族英雄光荣的伟业；她更诚恳地教导民众，使他们认识真理——抗战到了那一阶段，音乐也跟着发展到那一阶段！”[27]因此，陈田鹤创作救亡抗战歌曲是一个音乐家爱国意识体现出的自觉行为，并且贯穿了我国抗日战争整个历史阶段。这些歌曲，题材广泛，形式多样，手法简练，通俗易唱，今天听来依然有着鲜明时代气息。大量事实证明，救亡抗战歌曲和艺术歌曲在陈田鹤的音乐创作中不分彼此，同时并存，而且两者均有精品之产生。这样的音乐创作现

---

[26] 廖辅叔：《追怀田鹤》，载廖崇向编《乐苑谈往》［廖辅叔文集］，华乐出版社，1996，第 141 页。

[27] 陈田鹤：《抗战期中的作曲家》，载《战歌》，第 1 卷第 2 期（1937 年 10 月），第 1 页。

象，不能以“学院派”或“救亡派”概念一言以蔽之。

儿童歌曲创作主要集中于编写《复兴初级中学音乐教科书》期间（1933—1935），在全部69首歌曲中，黄自创作了28首作品，张玉珍4首，应尚能6首，刘雪庵6首，江定仙8首，其他6首。陈田鹤创作了《采桑曲》《今去来》《燕子的歌》《春游》《采莲谣》《嫩芽》《怀古》《光明的前途》《懒惰礼赞》《春归何处》等10首歌曲，[28]在数量上仅次于黄自。他有着一颗真诚的童心，谱写《米色白》（廖辅叔词，1935）时，想起自己童年生活的辛酸，一边流着眼泪一边写完了这首歌曲。陈田鹤创作的儿童歌曲共有30余首之多，有的具有民谣风味，有的有着古典神韵，感情真挚，风格朴实。他创作的钢琴曲，以1934年齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖中获得二等奖的《序曲》（1934）和《血债》（1939）最为著名，后者表现了抗战期间敌机轰炸重庆市区后，百姓扶老携幼、流离失所的悲愤之情。因此，陈田鹤的音乐创作，总是和时代脉搏一起跳动，同时又是一位极具人性化的作曲家。1936年10月，鲁迅先生逝世后，他在山东省立剧院期间即谱写了《哀悼一位民族解放战士》（陈海魂词，1936），为大众广为传唱。1938年5月，恩师黄自去世，当时，黄自“四大弟子”中，贺绿汀、刘雪庵、江定仙都不在上海，陈田鹤参加追悼会后，给学长们写了一封至今读来依然极为令人感动的信：[29]

> 定仙、雪庵、绿汀诸兄：
>
> 刚从中国殡仪馆回来，我的头很沉重，眼前浮现着黄师苍白的遗容与无数双润湿的眼睛，我恨不得现在跟你们抱头痛哭一场。
>
> 据云：黄师的母亲曾恸绝倒地，黄师母痛不欲生，这悲哀是他们的，也是我们的，也是全中国音乐界的，我们以后永远不能再听见那样有远见的诚恳的谈话了！今后二三十年间的中国的音乐界失了轴心，老天爷竟残忍地将尚在壮龄的黄师带走，一任这贫弱的园地荒芜了。
>
> 呜呼！黄师！其对乐艺之忠诚，能不令人感泣！据黄师母说，黄师在病中每于同学往谒之后，即独自低声哭泣；我们怎样才能报答黄师爱护我们之情的万一呢！
>
> 弟　田鹤
> 五月十日

---

[28] 据黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著：《复兴初级中学音乐教科书》（全六册），商务印书馆，1933年9月初版，1935年5月第2版发行本统计。

[29] 同注〔2〕，第67—68页。

这是古往今来对痛失良师极为感人肺腑的一封书信，也是陈田鹤高度人文精神的写照。“今后二三十年间的中国的音乐界失了轴心”，又是极富历史预见的评述，确切地表达了对恩师的敬重与怀念之情。同时，陈田鹤谱写了《悼今吾吾师》（张昊词，四声部合唱，1938）一曲，这是我国近代一首极富深沉感情的音乐作品，浓郁的悼念之情渗透在歌词和音符的字里行间。[30]

结　语

陈田鹤（1911—1955）短促的生命在人世间只逗留了44年时间。短暂的一生主要活动在温州（1911—1928，童年、少年时代），上海（1929—1938，学习、工作阶段），重庆、南京、福州（1939—1951，工作阶段）和北京（1951—1955，暮年工作阶段），其中，1936年8月至1937年9月，在山东省立剧院期间创作了歌剧《荆轲》［一］，组建该院管弦乐队（1940年代成为重庆三大管弦乐团——中华交响乐团、国立音乐院实验管弦乐团、国立实验剧院管弦乐团——之一）并结识了他的终身伴侣陈宗娥，两人于1941年完婚。在动荡不安的环境下，留下了值得纪念的一页。

陈田鹤的音乐创作，从1931年在《乐艺》上发表《谁伴明窗独坐》、《清平乐·春归何处》等歌曲开始直至1955年完成《森林啊，绿色的海洋》和《荷花舞》（戴爱莲编舞，刘炽作曲，陈田鹤配器）乐队总谱（修改稿）等作品，只有24年时间，也是他从20岁到44岁的岁月。他在儿童歌曲、艺术歌曲、救亡抗战歌曲、合唱曲、钢琴曲、清唱剧、歌剧、管弦乐配器、民族管弦乐创作等各个领域，产生了大量优秀之作，几乎每种音乐形式中均有经典性的作品，感情诚挚，精彩纷呈。他的《江城子》（［宋］秦观词，1944）为“20世纪华人音乐经典”入选曲目之一。将陈田鹤称为我国近代杰出的作曲家、配器大师以及管弦乐队建设开拓者之一，毫不为过。他达到了特定时代的高度。在以往近代音乐史研究中，将音乐家形象分门别类地“涂抹”出或神圣、或革命、或丑陋、或反动等各种不同色彩。陈田鹤总是给人一种“灰暗”历史形象的错觉，似乎在他的音乐创作生涯中，只是埋头于“艺术歌曲”的创作。将“国统区”的爱国音乐家和“解放区”的革命音乐家对立起来，厚此而薄彼，是现代音乐史学的一大“误区”，时至今日依然需要作进一步的历史反思。

陈田鹤的音乐创作及其成就，在中国近代音乐史的整体发展过程中，究竟是属于“主流地位”还是处于“边缘”地位的作曲家，是现代音乐史学一个“牵一发而动全

---

[30] 歌词与作品音响参见刘再生：《中国近代音乐史简述》第384页及该书附赠MP3光盘第109首，人民音乐出版社，2009。

身”的实质性问题，也是重新评价陈田鹤历史地位及其贡献的根本意义所在。陈田鹤提出的“在这伟大的抗战期中，我深信中国一定会产生伟大的音乐作品”这样一种音乐思想及其创作实践，已经证明他的爱国热忱以及音乐创作能够随着时代步伐前进所达到的历史高度。他创作的各种音乐形式作品，渗透着深厚的人文意识和民族精神，对于近代中国音乐文化的发展做出了多方面的贡献。他在生命的最后一年曾经期盼地说：“我的作品至少要在20年后才能受到真正的评价！”〔31〕正如黄自所说：“一时的毁，既不能使天才创作永久埋没；一时的誉，也不足以使平凡的作品免受时代的淘汰。所以只有时间是最准确、最公允的音乐评论家。”〔32〕

随着时间的推移，被历史尘埃埋没了半个多世纪后，人们从陈田鹤声乐、钢琴、管弦乐、清唱剧、歌剧作品的“音符”中看到与听到了那种闪耀着个性化色彩的、充满艺术活力的音乐，令人浮想联翩、叹为观止。同时，这样一种音乐创作现象在历史上的遭遇及其所以产生之社会根源将留待于我们深刻思考。无论如何，两部同名歌剧《荆轲》手稿的浮现以及其他相关史料的发现与研究，有助于对陈田鹤在中国近代音乐史上的历史地位与贡献做出进一步的重新评价。

［附注］本文第二作者为吴可畏。在写作过程中，得到陈晖女士馈赠乃尊陈田鹤先生两部同名歌剧《荆轲》手稿之复印件以及相关资料，在此表示衷心谢意。

（原载《中国音乐学》2011年第4期）

---

〔31〕 同注〔2〕，第150页。

〔32〕 黄自：《乐评丛话》，1934年4月，载《黄自遗作集·文论分册》，第45—49页。

《早春二月》电影音乐创作的前前后后

——江定仙遭遇批判折射新中国成立初期音乐的历史曲折

新中国成立以来，意识形态的纠结始终是困扰知识分子的头等难题。电影《早春二月》及其音乐明明是我国电影艺术史上一部有着经典地位的作品，却突然招来“批判”之祸，颠倒黑白，指鹿为马，将其命之为“修正主义”的“大毒草”。缘由究竟是什么？历史真相到底如何？这是本文立论并加以阐述的命题。

一、电影《早春二月》及其音乐创作经过

新中国成立初期的文学艺术，史学界一般称之为“文革”前 17 年（1949—1965）。这 17 年的文艺创作（包括音乐创作在内）有过哪些繁荣景象，意识形态的干扰起着何等负面作用，文艺界走了一条什么样的曲折道路，是我们在回顾共和国初期文学艺术发展时无法回避的问题，更是应该究其本源的时代性要求。电影《武训传》批判（1950）、“胡风文艺思想”批判（1953）、“《红楼梦》研究”批判（1954）、“《黄自的生活、思想和创作》研究”批判（1958）和《早春二月》及其电影音乐批判（1964），是这一阶段文艺界一连串思想意识形态领域轰动性的大规模批判事件。

电影《早春二月》根据柔石[1]中篇小说《二月》改编。柔石是近代思想进步的

---

[1] 柔石（1902—1931），原名赵平复，浙江宁海人，共产党员。1928 年到上海从事革命文学运动，与鲁迅同办“朝花社”，曾任《语丝》编辑。1930 年 3 月中国左翼作家联盟成立，柔石任执行委员、编辑部主任。同年 5 月，参加全国苏维埃区域代表大会。1931 年 1 月在上海被捕，2 月 7 日与殷夫等 23 人被国民党在上海龙华秘密杀害，遗著有《柔石选集》。

青年文学家，和鲁迅先生关系十分密切。他牺牲后，鲁迅为之写《柔石小传》，云："1931年1月7日被捕，由巡捕房经特别法庭移交龙华警备司令部，2月7日晚，被秘密枪决，身中十弹。"[2]愤慨之情，溢于言表。在《纪念刘和珍君》一文中，鲁迅还说："我沉重的感到我失掉了很好的朋友，中国失掉了很好的青年。"并专为柔石写下了那首著名的《无题诗》。[3]

柔石中篇小说《二月》描写"五四"运动后，一个彷徨的青年萧涧秋，应大学同学陶慕侃之邀到芙蓉镇小学任教。他富有平等、博爱思想，关心贫苦学生。一位大学同学在战争中牺牲后，镇上寡妇文嫂携带子女生活艰难，他不时探望接济；由同情发展到打算娶她为妻，帮助文嫂挑起生活重负；陶校长妹妹陶岚是个我行我素的新时代女性，主动追求萧涧秋。此时镇上蜚语四起，文嫂无法抗拒人言可畏的诽谤，投河自尽。萧涧秋离开芙蓉镇，决心投身到时代洪流中去，陶岚也急忙追去……作品深刻剖析了主人公萧君的命运：想有为而不可为，既不愿随波逐流、同流合污，又无法安身立命、施展抱负，犀利地批判了属于社会的原罪。

编导谢铁骊于1961年计划将小说《二月》转换为电影。1962年完成电影剧本和分镜头本，并按照夏衍建议，片名在原小说名前加"早春"二字。含义是：春天要来到了，但春寒仍未尽，比喻中国大的时代。1963年10月影片制作完成。谢铁骊说："我拍《早春二月》主要从思想、内涵、哲理、欣赏着手，并不是说讲了一个爱情故事，主要从哲理出发。因为当时青年人包括柔石自己，主要的抱负就是要投向什么地方，青年人的出路在哪里？"[4]因此，影片《早春二月》反映了"五四"后在阵营分化背景下，大时代潮流中相当数量知识分子的走向和动态。同时，影片集中了我国顶尖级的演员和作曲人才。孙道临扮演萧涧秋，谢芳扮演陶岚，上官云珠扮演文嫂。电影音乐于1963年暑假前，约请时任中央音乐学院作曲系主任的江定仙教授担任。

江定仙（1912—2000）说："汪洋（当时北影厂长）安排我到浙江的南方小镇去体验生活。我说，不用了。我就是从那个时代，从那个地方走出来的。我一闭眼，那个时代，那样的地方，就浮现在眼前。看了样片，我心里已经有数了。"[5]他对《早

---

[2] 鲁迅：《柔石小传》，载《鲁迅全集》（第四卷），人民文学出版社，2005，第285—286页。

[3] 鲁迅："惯于长夜过春时，挈妇将雏鬓有丝。梦里依稀慈母泪，城头变幻大王旗。忍看朋辈成新鬼，怒向刀丛觅小诗。吟罢低眉无写处，月光如水照缁衣。"——《无题诗》，载《鲁迅全集》（第四卷），第501页。

[4] 谢铁骊口述、付晓红整理：《乍暖还寒的"早春二月"》，载《大众电影》，2006年第1期。

[5] 鲍元恺：《通向世外桃源——江定仙先生与〈早春二月〉》，载中央音乐学院、萧友梅音乐教育促进会编《春雨集——江定仙音乐研究文论选》，人民音乐出版社，2002，第442页。

春二月》的时代背景和生活环境有着极为深刻的了解。关于《早春二月》电影音乐创作，鲍元恺[6]那时刚转到江先生班上，他说：“（江先生）在钢琴上演奏了一段和声并不复杂的旋律，那旋律跟着江先生的手指，时而哀伤幽怨，时而出现希冀，时而消沉颓唐，时而激情四溢——这就是后来在影片中作为萧涧秋主题的那首著名的《徘徊曲》。我深为这段在清纯中蕴含着复杂心绪的音乐感动不已。……因为天津闹水灾，我暑假很晚才回家，也因此有幸在假期经常到江先生家中，看他如何构思和创作这部电影音乐。”并且评价说：“音乐同画面，听觉与视觉，在这里完美地结合为一体，它后来成为专业电影教学中的经典范例。”[7]江定仙在创作过程中的主体感情，和电影中的人物命运产生了息息相通的共鸣。江定仙自己曾说：“我是重温了柔石的小说《二月》，仔细研究了导演给我的电影脚本，估计了自己的条件才决定答应的。……我对音乐从头到尾都作了精心地布局。对人物内心活动，景物的描绘也作了适当地安排。音乐结构同电影情节的发展密切配合，是一个统一的整体。电影中萧涧秋的钢琴是朱工一弹的，陶岚的一段是周广仁弹的，乐队是韩中杰指挥的中央乐团小乐队。正是这些第一流演奏家的全力帮助，才使得这部电影的音乐更加出色。”[8]江定仙自己极为钟爱《早春二月》电影音乐。晚年时，“有一个出版社约先生写一篇文章，让先生讲述自己一生中最高兴的一件事和最不高兴的一件事。先生说：‘1963 年，北影厂厂长汪洋同志约我为电影《早春二月》作曲，听完乐队演奏后，汪洋同志说很好！’说到这里，先生脸上露出一种老年人才有的慈祥的微笑。……先生接着说：‘最不高兴的一件事情，是为《早春二月》写的乐谱，全部丢失了。’”[9]由此可见，《早春二月》电影音乐无论在江先生心目中，还是在电影批判播映后社会上引起的真实回响方面，都有着经典性的地位与分量。正如作曲家王震亚所说：“《早春二月》的音乐是江先生十分心动的有分量的作品之一。……在他同辈作曲家中有这种分量的管弦乐作品是不多的。”[10]

---

[6] 鲍元恺（1944— ），北京人，作曲家，音乐教育家。1957 年入中央音乐学院附中，1967 年毕业于中央音乐学院作曲系，曾任天津音乐学院作曲系教授，现任厦门大学艺术研究所所长。作有交响诗《献给建设者》、交响声乐套曲《春之声》、《第一交响曲——人民的儿子》等作品，撰有《瓦格纳的艺术道路》《巴托克作品研究》等文。

[7] 同注〔5〕。

[8] 江定仙：《悠悠岁月堪自慰——作曲家江定仙自传》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，春风文艺出版社，1994，第 298 页。

[9] 黄田：《苍江春水 波舍仙韵——怀念恩师江先生》，载《春雨集》，第 449 页。

[10] 王震亚：《最后的嘱托》，载《春雨集》，第 331 页。

二、主要场景音乐分析

《早春二月》电影音乐共有两段钢琴曲（包括《徘徊曲》）、18段管弦乐（场景音乐）。原总谱在“文革”中全部遗失，《徘徊曲》后由鲍元恺根据电影中钢琴独奏段落及相关画外音乐整理复原。[11] 该曲是影片音乐的重要段落，占有举足轻重的地位。笔者认为，影片场景音乐主要发挥以下作用。

1. 配合电影语言烘托画面，表现人物感情和心理变化

在影片开头寓意深长的画面中，音乐适时发挥着自身功能。压抑而孤高的音调衬托首次出现风尘仆仆的萧涧秋；昂扬、宽广，洋溢着朝阳般热情的旋律，渲染了萧“走出船舱，深吸一口新鲜空气，顿觉轻松许多”的明快心情。随后，源自《徘徊曲》伴奏声部华彩音型的钢琴音响，在乐队烘托下表现萧“眺望两岸风光”时的心旷神怡；萧无意中得知文嫂一家不幸遭遇时惊愕的眼神，则用拉宽节奏后的沉郁音响烘托……作曲家通过一组具有推动剧情发展功能的音乐紧密配合画面，以获得丰富的寓意和强烈的艺术效果。

再如，萧涧秋好意帮助文嫂却招致流言蜚语，当他听到采莲诉说自己被骂“有野爸爸”时，一阵莫名的震惊和恐慌袭上心头，顿觉天昏地暗，“木然地向前走着”。此时音乐以上行半音模进音调和紧张度不断加强的变音和声，烘托出主人公心烦意乱的心境。

2. 表达作曲者思想倾向

一部优秀影片的题材和内容总是具有鲜明的社会倾向性，作曲家只有同社会保持积极关系，才会以自身体验把握影片深层含义，使创作与电影思想内涵统一。《早春二月》结尾，是陶岚追赶萧涧秋的画面。开始，镜头隔开一道篱笆与陶岚并排前行；之后，摄影机追在陶岚背后奔跑，直至陶岚跑下拱桥，画面只剩下蓝天和浮云。这个开放式结尾寓意自称“笼中鸟”的陶岚从芙蓉镇这个封闭的社会冲出，追赶准备投身时代洪流的萧涧秋。与这组画面同步的音乐具有宽阔、明朗的气质，寓意这是走向“光明”的开端，间接表达了作曲家对影片事件的明朗态度。

《早春二月》中，还穿插了李叔同编创的学堂乐歌《送别》，黎锦晖的《月明之夜》

---

[11] 鲍元恺教授2010年记谱整理的《徘徊曲》乐谱及说明，参阅江桥编《江定仙钢琴曲选》，中央音乐学院出版社，2011。

以及赵元任的《教我如何不想他》等歌曲，配合特定时代的人物形象与场景。江定仙在电影《早春二月》中以音乐特有的艺术手段，在人物性格的鲜明刻画，心理描绘的细致入微，情景交融的酣畅淋漓和历史感的厚重深度等方面，都表现得十分完美，给人以高度艺术享受。连批判《早春二月》音乐的作者也说："和《早春二月》的音乐比较起来，我们感到《武汉随想曲》远不如以《徘徊曲》为代表的表现萧涧秋的音乐那样形象鲜明和富于感情。"[12]

三、一场"批判"风波的始末

《早春二月》是一部拍摄完成后尚未公演即被"批判"示众的影片，也是文艺界极为少见的先例。缘由在于电影 1964 年出品，此刻毛泽东两个"批示"[13]恰好在文艺界内部逐级传达。《早春二月》恰如其名"乍暖还寒，最难将息"一样，不合时宜地撞到了枪口上。在这种严峻形势下，电影及其音乐遭遇批判的厄运，成为历史曲折之必然。

毛泽东的两个批示作为"最高指示"，已决定《早春二月》及其音乐必然遭受批判的命运；康生传达毛泽东对《早春二月》专做的批示，则更使影片雪上加霜，成为众矢之的。"1964 年 8 月 18 日，中宣部向中共中央送上'中央宣传部关于公开放映和批判影片《北国江南》《早春二月》的请示报告'，提出两部影片只在北京、上海等八个大城市放映和批判。不久，康生口头传达了毛主席的批示：'不但在几个大城市放映，而且应在几十个至一百多个中等城市放映，使这些修正主义材料公之于众。……'康生还批判《早春二月》是'金玉其外，败絮其内'的'大毒草'。一个镜头也不要改，合成声音印拷贝，拿出去批判。不但要在大城市放映，中小城市也要放

---

[12] 田秧：《影片〈早春二月〉的音乐说明了什么》，载《人民音乐》，1964 年 12 月号。

[13] 1963 年 12 月 12 日，毛泽东对文艺工作所做批示为："各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是'死人'统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是个大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。"1964 年 2 月 27 日，毛泽东再次对文艺工作做出批示："这些协会和他们掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），15 年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。"中共中央党史研究室：《中国共产党历史》（第二卷，下册），中共党史出版社，2011，第 726 页。

映，尤其各个大学看过以后要讨论的。所谓讨论就是批判。……不久，文艺界全面开展了长达八个多月的‘文艺整风’运动。电影界首当其冲，公开放映并批判了《早春二月》《北国江南》等一大批影片，《早春二月》先后在全国57个城市放映。”〔14〕批判《早春二月》及其音乐的“闹剧”拉开了帷幕，各类批判性文章粉墨登场，《早春二月》被武断地定性为“修正主义”的“大毒草”。

音乐界有代表性的批判文章是田秧的《影片〈早春二月〉的音乐说明了什么》（简称“田文”）和杨月、苏源的《如何徘徊——简评〈早春二月〉的音乐》（简称《如何徘徊》）〔15〕。“田文”是一篇“批判”与“赞美”合于一体的奇文。作者将毛泽东《讲话》所说“有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥”〔16〕作为理论依据，不可避免陷入政治标准第一、艺术标准第二的“一元化”“二元论”文艺理论迷宫。“田文”写道：

> 音乐可说是写得“成功”的，音乐不仅与规定情景完全吻合，而且在揭示人物的内心活动、丰富主人公的潜台词方面，起着画龙点睛的作用，由于音乐的有力烘托而大大加强了影片的“艺术”力量。特别像《徘徊曲》，“梅林谈情”“萧接采莲”“听到流言蜚语”“劝文嫂改嫁”“荷花池畔”“闻文嫂死讯”等段落的音乐，更是发挥得淋漓尽致。作曲者带着“丰富”的感情进入角色，用精雕细刻的手法，写成了这些段落的音乐，尽其渲染的能事。

应当说，作者在音乐技术能力方面有较好的专业水准，也有一定独到见解。但是，在“批判”时作者写道：

> 作曲者的资产阶级世界观决定了他对萧涧秋的人道主义采取了肯定态度，讴歌的是萧涧秋的“救世主”行为，赞美的是萧涧秋的“自我牺牲”精神，同情的是萧涧秋的徘徊的遭遇，沉醉的是萧、陶恋爱的情调……在音乐上也完整地塑造了一个“萧涧秋”的形象。这种积极地颂扬资产阶级人道主义和个人主义的音乐，是与当前的革命斗争唱“反调”的。我们必须坚决反对。

这里，作者将“五四”新文化运动提倡的自由、平等、博爱精神，统统作为“资产

---

〔14〕 同注〔4〕。

〔15〕 两篇文章同时刊载于《人民音乐》1964年12月号。

〔16〕 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东选集》（第三卷），人民出版社，第826页。

阶级人道主义和个人主义”加以批判和否定，而强调所谓“当前的革命斗争”。用“阶级斗争”理论否定“资产阶级人道主义”，恰恰抹煞了人道主义最基本的原理和法则，混淆了“人性”和“野蛮”之间的本质区别。

《如此徘徊》的“批判”更带有“骂街”色彩。作者说：

> 电影《早春二月》是一部宣扬了资产阶级人道主义、人性论和阶级调和论的坏影片。音乐创作在其中也起着相当的作用。……编导者通过这个人物集中地宣传了反动的资产阶级人道主义、人性论与活命哲学。作曲者在这里则更是精心积虑地通过音乐艺术的特有手法美化了这个人物，进一步抬高了他的身价。

该文甚至连电影场景配乐中，小学生放学和做游戏时唱《送别》和《月明之夜》这些历史歌曲也不放过，说：

> 这些歌曲虽然在当时的中小学里流行过，可是它们完全是一种有闲阶级的没落颓废的情调，在当时也起着腐蚀儿童心灵的作用，在今天的电影中出现更使人感到刺耳，难怪有的观众说“这很像是些小地主唱的歌”了。

作者对“阶级斗争”理论的领悟，已经发展到信口开河、随心所欲的地步。“据《第一次中国教育年鉴》统计，1922年共有小学校177 751所，学生6 601 802人；1929年，学校和学生分别增加到212 385所和8 820 777人。很明显，小学教育在数量上的发展速度超过了人口的增长速度。”〔17〕这一数字，大致相当于《早春二月》中芙蓉镇小学存在的年代，当时中国人口约4亿左右。作者按照“知识分子其实最无知识”“知识越多越反动”的理论和仇视心态做出结论，将《早春二月》中的小学生形容（或定性）为“小地主”，那么当时中国“小地主”已有七八百万之多！可见，极端化的文艺理论已经渗透到中国文艺界各个角落。

至于曾被誉为“党内头号的理论家”的康生将《早春二月》定性为“修正主义”的“大毒草”，更是连历史常识都一窍不通。柔石《二月》反映的是“五四”时代知识分子命运，“五四”运动发生在1919年，中国共产党则成立于1921年，孰先孰后，是普通历史常识问题。修正主义指对马克思主义的修正，19世纪90年代是指E.伯恩斯坦修正马克思主义；20世纪五六十年代中苏论战时，中国共产党把赫鲁晓夫叫做修正主义。“五四”时代文艺作品和“修正主义”属于风马牛不相及的两个范畴，

---

〔17〕　于述胜：《中国教育制度通史》（第七卷），山东教育出版社，2000，第63页。

《早春二月》及其音乐到底是在哪里“修正”了马克思主义？即便从另类文艺作品思想体系的角度分析，将我国封建时代文艺叫“封建主义”，将苏联和东欧国家的文艺叫“修正主义”，将西方国家的文艺叫“资本主义”，一律加以批判扫荡，还算有点“理论分类”的归纳。但是，将“五四”时代的文艺作品叫做“修正主义”加以批判，无所不用其极，也实在是中国文艺命运的悲哀。总之，毛泽东的“两个批示”，自我颠覆了他曾经提倡的“百花齐放，百家争鸣”繁荣中国文学艺术的正确方针。无论如何，“17 年”中，新中国刚建立时百废待兴、欣欣向荣的文艺界已被搞得乌烟瘴气，处于走向崩溃的边缘。对电影《早春二月》及其音乐的批判，仅仅是“山雨欲来风满楼”之前兆。为时不久，史无前例的“文化大革命”爆发，中国文艺界滑入前所未有的低谷。这样的历史曲折已人所共知，无需赘述。

四、江定仙对20世纪中国音乐贡献的再评价

江定仙是有口皆碑的优秀作曲家和音乐教育家。音乐界前辈如缪天瑞、廖辅叔、喻宜萱、戴鹏海、苏夏以及他的许多已是著名作曲家、音乐学家、音乐教育家的学生，均有专文对江先生业绩做出高度评价。[18] 回顾 1964 年文艺界在“两个批示”背景下对《早春二月》及其音乐“批判”的历史个案，我们对江先生在现代音乐史上的地位有了更为深刻的认识。

据最新资料统计，江定仙一生共创作声乐作品 99 首（包括独唱曲 18 首，民歌改编曲 12 首，合唱曲 15 首，儿童歌曲 15 首，近年收集各种类型歌曲 39 首），钢琴曲 24 首，管弦乐作品两部（交响诗《烟波江上》，交响曲《沧桑》并包括两部作品的双钢琴谱）。[19] 他在不同历史阶段均有佳作问世。在国立音专学习时创作的《摇篮曲》，在齐尔品“征求有中国风味的钢琴曲”评奖中获二奖（1934）；歌曲《岁月悠悠》（1936）入选“20 世纪华人音乐经典”；1942 年国立音乐院（重庆）组织“山歌社”掀起了学习民歌、编配民歌热潮，他改编《跑马溜溜的山上》（又名《康定情歌》）有着将民间歌曲引入高等学府的前瞻性地位；在中央音乐学院任教时创作《早春二月》电影音乐又有着经典意义与价值。他一生的音乐创作成为近代中国时代变迁的缩影。

在批判《早春二月》及其音乐的严峻形势下，江定仙先生淡然镇定，置若罔闻，不向权贵折腰，始终认为创作《早春二月》音乐是他一生中最为高兴的事，也使我们

---

[18] 《春雨集》，见注[5]。

[19] 统计据江桥编：《江定仙作品集》（四册），中央音乐学院出版社，2012。

对江先生作为音乐教育家的风范更为钦佩敬仰。自1932年在上海两江女子体育师范半工半读教钢琴算起，江定仙一生从未中断教学。他培养的著名作曲家和音乐学家，在国立音乐院（重庆、南京）期间有刘文晋、刘烈武、严良堃、王震亚、谢功成、郭乃安、孟文涛、伍雍谊、李业道、段平泰、黄祖禧、赵宽仁、吴祖强、黄翔鹏、屠冶九等；在中央音乐学院（天津、北京）期间有辛沪光、牟洪、王澍、张筠青、施万春、王燕樵、舒泽池、程恺、鲍元恺、储望华、关益全等人。[20] 江先生的音乐教学活动直至1982年。有一张1981年春作曲系1977届学生新作品研讨会后的师生合影，前排左起为张小夫、张丽达、谭盾、李瑞莲、江定仙、鲍晋书、刘索拉、艾力群、陈远林，后排左起为汪镇平、陈怡、叶小纲、牛桂吉、郭文景、陈其纲、瞿小松。[21] 这张珍贵图片反映了江先生献身中国音乐教育事业的历史进程。他主张因材施教，发扬与时俱进的教育精神。我们依据这些史实，足以对江定仙在20世纪音乐教育领域的业绩，做出进一步评价。

20世纪上半叶的中国音乐教育，萧友梅、黄自、吴伯超属于领军人物，贺绿汀则是新中国音乐教育的中流砥柱，从宏观指导到教育实践都做出了重要贡献。“南丁北江”（南丁——上海音乐学院丁善德，北江——中央音乐学院江定仙），他们二人皆自20世纪30年代起从事音乐教育，培养了大批优秀理论作曲人才，几乎贯穿整个20世纪，薪火相传，代代不息，对中国作曲家高质量梯队的形成，起到了至关重要的作用。[22]

江定仙继承、发扬了恩师黄自先生为人质朴、平易近人和音乐创作结构精致、语言凝练的风格特色。他的人生哲理，正如其长子江自生在举行“江定仙百年诞辰纪念学术研讨会”上所概括的“清清白白做人，认认真真做事”那样，将平凡而伟大的一生献给了我国音乐文化事业。1964年对电影《早春二月》及其音乐的“批判”，恰如黄自先生所言：“一时的毁，既不能使天才创作永久埋没；一时的誉，也不足以使平凡的作品免受时代的淘汰。所以，只有时间是最准确、最公允的音乐评论

---

[20] 本文所列江定仙先生的代表学生，主要参考黄祖禧《音乐岁月——江定仙教授的音乐生涯》（《春雨集》，第357—400页）一文，并请王震亚、鲍元恺、江自生先生核对。篇幅所限，未将江先生全部学生列出。

[21] 《记忆（1912—2012）——江定仙先生百岁诞辰纪念》，中央音乐学院，2012，第38页（中）。

[22] 丁善德先生的音乐成就和教育业绩，可参阅戴鹏海《音乐家丁善德先生形状（1911—1995）——为〈丁善德纪念画册〉作》，戴鹏海选编《丁善德音乐论著集》，上海音乐学院出版社，2006，第323—337页。该文列举丁善德培养的著名钢琴和作曲教授有：朱工一、周广仁、陈铭志、罗忠镕、施咏康、胡登跳、刘庄、陈钢、王西麟、王铭、赵晓生、许舒亚等。

家。”[23]黄自的毁、誉之论，不仅指出这是普遍存在的文化现象，也使我们认识到对于新中国成立初期音乐走过的曲折道路，应当持有一种等待历史检验的从容心态。

［附注］本文据2012年9月21日在中央音乐学院举办的“江定仙先生百年诞辰纪念学术研讨会”上发言整理而成。合作者（作品分析部分）为首都师范大学音乐学院蔡梦教授。

（原载《中国音乐学》2013年第2期）

---

[23] 黄自：《乐评丛话》（1934年4月），载《黄自遗作集》（文论分册），安徽文艺出版社，1997，第49页。

生命与沙漠：双重性的震撼

——聆听大型民族管弦乐《塔克拉玛干掠影》有感

音乐创作经典作品之问世，始终是人们追寻破解的谜团。人类智慧的极限何以能创作出具有永恒的、不朽的音乐，震撼着超越国界的不同地域民族、不同政治信仰、不同审美观念的人们，其中，规律性现象之一，是人生和音乐密不可分的因果关系。

金湘 1985 年开始创作的《塔克拉玛干掠影》，是我国大型民族管弦乐作品中一部经典之作。

一、先言其人

半个多世纪以前，中国发生一场以数十万计知识分子精英被“右派”的运动。笔者曾说：“1957 年开始的‘反右’运动，文艺界属于‘重灾区’，一大批文化精英式的文学家、艺术家、音乐家被戴上‘右派分子’帽子，或消失于人间，或劳改于监狱，或下放于农村，或监督于单位。‘阶级斗争为纲’成为我国文艺方针的基石与理论依据。知识分子斯文扫地，文化事业大伤元气。”〔1〕这些被“右派”者，其心态与命运大致可分 5 类：1. 郁郁不得志，或英年早逝，或含恨而死，家破人亡，呜呼哀哉！此为大多数。少数假以天年之幸存者又有：2. 被“右派”而又被“平反”后，感激涕零，痴心不改：“妈妈打错了孩子，孩子是不会也不应该记仇的”；3. 满腹牢骚，愤世嫉俗，在文艺（音乐）作品中尽情发泄怀才不遇、世道不公之怨愤；4. 有的功成名就者，竭力追回失去之青春年华，恣意享受人生与人性之欢乐；5. 面对人生，奋力拼

---

〔1〕 刘再生：《导向作用与实践检验——“编者按”作为批评方式之存在》，载《音乐研究》，2009 年第 3 期。

搏，“以自觉的历史使命感为己任。无论条件怎样，血液中奔流着一种野性的、执拗的决心与力量。”[2]其中，金湘则是属于最后一种曾被“右派”而又厚积薄发、大器晚成的大师级作曲家。

孟子云：“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾益其所不能。”孟子名言为后世历尽人生磨难又以天下为己任者以永恒的激励。金湘也属如是乎？像他这样一种命运多舛而成就非凡的生命现象在音乐界之存在，如果不是唯一，也属凤毛麟角。

金湘（1935—　），祖籍浙江诸暨，出生于江苏南京。7岁学习钢琴。1947年入南京国立音乐学院幼年班至1952年7月毕业于中央音乐学院（天津）少年班，前后5年，主修大提琴和钢琴，接受专业基础训练，奠定扎实技术功底；1952年9月转入中央音乐学院民族音乐研究所任见习研究员，广泛搜集、整理、研究民族民间音乐两年，接触大量民间音乐，形成了根植于中华美学理念的美学观；1954年9月被保送升入中央音乐学院（北京）本科作曲系，5年中全面学习并系统掌握作曲四大件技艺；1959年7月以优异成绩毕业。由于被“右派”原因，下放至新疆长达20年岁月，其间，饱尝人间冷暖，洞悉社会百态，为中年音乐创作之勃发奠定坚实生活基础。1973年借调乌鲁木齐新疆歌舞团“打工”，境遇略有改善；1979年2月任北京歌舞团交响乐队指挥5年，重新开始音乐生涯；1984年12月调入中国音乐学院任作曲系副教授兼作曲教研室主任；1990年代初走出国门访问考察：1990年7月赴美国西雅图任华盛顿大学访问学者1年；1991年9月转至美国首都华盛顿歌剧院任驻院作曲1年；1992年转至美国纽约茱丽亚音乐院考察访问一年半；1994年任中国音乐学院作曲教授；2004年、2006年起分别任中国艺术研究院、中国音乐学院博士生导师。因此，金湘自幼年到青年学习音乐17年，下放新疆20年，重返音乐界时45岁，又用近5年时间“充电”，对被迫荒疏的音乐“温故知新”，此时已是知天命之年。自此，他的音乐创作能量犹如火山般喷发，在30年时间中精品迭出，震惊乐坛，声誉遍及海内外，至今已是77岁高龄。这样一种被长期压抑、肆意践踏人生而自强不息且有大成就者，他的生命本身不就是一种震撼么？

二、再言其曲

金湘的音乐作品所体现的历史感、厚重感、沧桑感与人生经历所形成的理性思

---

[2] 黄翔鹏：《序》（1990年4月），笔者据原文整合，载金湘《困惑与求索——一个作曲家的思考》，上海音乐出版社，2003，第3页。

考、哲学观念、技术功底具有前因后果关系，本在意料之中。但是，那种非凡的人性力量，缤纷的音响色彩，动人的音乐魅力，却只有热爱人类、热爱民族、热爱生活，同时具有创新意识和丰富想象力的作曲家才会在人声和各种乐器中调动出达于极致的音响美感，给人以深刻的哲理思考和高度的音乐美感享受。这是金湘的音乐个性风格不同冷暖色调两种极端对比之统一。笔者在聆听《塔克拉玛干掠影》(以下简称《掠影》)后，留下了十分难忘的印象。

位于新疆天山南麓塔里木盆地腹部的塔克拉玛干是仅次于横盘非洲北部的撒哈拉大沙漠(面积为920万平方公里)的世界第二流动性大沙漠，面积为337 600平方公里。在人们印象中，和中东地区盛产石油的沙漠国家中那种人造绿洲、世界第一高楼、城市繁华、生活富裕景象完全不同，塔克拉玛干的维吾尔语意即为“进得去出不来”的死亡沙漠。沙海茫茫，沙丘起伏，一片空旷、死寂、荒凉。在这部长达35分钟的大型民族管弦乐作品《掠影》中，作曲家究竟想以什么样的美学观念与技法表达一种什么样的哲学理念呢？笔者以为，有这样一些闪光亮点是值得引起人们重视和思考的。

1. 以客体为对象的宏观构思

人的生命和沙漠景象属于主体与客体两个范畴。金湘在新疆20年，大部分时间是生活在塔克拉玛干边缘的阿瓦提、麦盖提一带。“独在异乡为异客”，而且是失去自由的被劳教管制之“客”。他曾有一段令人心碎的“独白”：“每当我一个人面对塔克拉玛干，灵魂总是受到强烈的震撼，它使我直面人生、宇宙、历史、民族……沙海茫茫，壮观而绚丽，奇异深沉，一种无以名状的情感在我心中升起：炽烈中含着几分悲怆，纯情中又带一点哲理……”[3]因此，他在恢复创作自由后写作题材的选择完全可以像屈原《离骚》一样，采用大型民族交响诗的形式，以主体感受构思一部遭遇离别的痛苦反映人间失意的时代悲哀与荒谬的作品。然而，作曲家恰恰以客体塔克拉玛干沙漠为陈述对象。这样一种作品题材的宏观构思，或许有着更高的立意和境界。人是世间匆匆来去的过客，塔克拉玛干是屹立于天地之间的永恒存在物。这一思想观念转折，与笔者交谈中，他谈到内心最为痛苦不堪，无论怎样卖力“劳动改造”，总被人们认为是“假积极”，矛盾心理达于极点无法解决时，恰遇1962年新疆大地震，在地震掀起的阵阵巨浪面前，人无高低贵贱之分，都被冲击得东倒西歪、命不保夕。他突然醒悟了，在宇宙间，人是一律平等的，他要坚挺生活下去！这是金湘思想观念的一次“飞跃”和“升华”，他领悟到人的生命价值和尊严。于是，笔者也理解了《掠影》的宏观构思，塔克拉玛干是他的生命中一个不可分割的重要组成部分，人

---

[3] 金湘：《民族交响乐作品创作札记》，载金湘《困惑与求索——一个作曲家的思考》，第327页。

的生活环境不论如何艰难与险恶，都是人生的宝贵财富，何况这是他热爱的兄弟民族善良百姓世世代代生活的土地。因此，《掠影》的创作将主体感受融于客体叙事之中，有着更为宽广的创作思路和自由陈述，体现了超越时代深度的创作思维。

2. 标题音乐传统现代的有机契合

标题音乐是中国传统音乐的鲜明特色，以乐曲标题和段落标题相结合，又是乐曲结构展开之中音乐思维和文学元素互动追逐的重要手段。在中国源远流长的器乐曲中，无论是琴曲《广陵散》〔4〕、《离骚》〔5〕，或是琵琶曲《十面埋伏》〔6〕、合奏曲《春江花月夜》（根据琵琶曲《夕阳箫鼓》改编）〔7〕，都是典型的具有我国传统特色的标题音乐作品。其长处在于或叙事、或抒情、或描绘意境，均有着诗情画意的浓郁色调，不足则是段落小标题过于具体繁琐，将音乐内涵和文学思维紧紧捆于一体，束缚听众音乐想象力。《掠影》则在继承传统基础上“去粗存精”，以《漠原》《漠楼》《漠舟》《漠洲》4 个小标题作为 4 个主体乐章，犹如四颗卫星围绕着行星一般，突出了塔克拉玛干沙漠的神奇色彩。在 2010 年的新整理版中，4 个小标题前后又分别加进[影 1]、[影 2]、[影 3]、[影 4]4 段，强化了“掠影”主题，具有序奏、连接与尾声作用，将作曲家主观感受和客体描述紧密融合于一体，写意意境更为浓郁，乐曲更加完整，全曲一气呵成。这样的中国现代标题音乐作品，既继承传统，又超越传统，有着鲜明的现代风格和时代特色。音乐形象、意境塑造之“形似”和“神似”，是区分作曲家创作功力的重要标准。《掠影》则显示了金湘驾驭标题音乐作品的高超能力，将作曲家创作意图和留给听众的想象空间有机地结合，赋予标题音乐以具有中国现代音乐作品特色之生命。

3. 高度美感民乐音色的新颖魅力

20 世纪的中国音乐，进入以“借鉴西方高度声乐化和高度器乐化的形式为代

---

〔4〕《广陵散》“正声”段落的小标题：1. 取韩；2. 呼幽；3. 亡身；4. 作气；5. 含志；6. 沉思；7. 返魂；8. 徇物；9. 冲冠；10. 长虹；11. 寒风；12. 发怒；13. 烈妇；14. 收义；15. 扬名；16. 含光；17. 沉名；18. 投剑，以及前之“大序”，后之“乱声”、“后序”均有段落小标题。（《神奇秘谱》解题）

〔5〕《离骚》的段落小标题：1. 叙初；2. 仕楚；3. 被谗；4. 忧愤；5. 尽忠；6. 冀伸；7. 不悟；8. 长叹；9. 问天；10. 远游；11. 不容；12. 独醒；13. 问答；14. 延儜；15. 陈同；16. 处分；17. 犹豫；18. 委命；19. 自疏；20. 纫兰。（《西麓堂琴统》解题）

〔6〕《十面埋伏》13 个段落的小标题为：1. 列营；2. 吹打；3. 点将；4. 排阵；5. 走队；6. 埋伏；7. 鸡鸣山小战；8. 九里山大战；9. 项王败阵；10. 乌江自刎；11. 众军奏凯；12. 诸将争功；13. 得胜回营。

〔7〕《春江花月夜》10 个段落的小标题为：1. 江楼钟鼓；2. 月上东山；3. 风回曲水；4. 花影叠层；5. 水深云际；6. 渔歌唱晚；7. 回澜拍岸；8. 棹鸣远濑；9. 欸乃归舟；10. 尾声。

表的专业音乐创作阶段。”[8]所谓“高度声乐化”和“高度器乐化”，是指无论作曲、演唱、演奏都具有现代审美观念支配下的高度技巧、立体质感、多元形式和纯净音色。中国传统乐器的音色，多具独特个性而欠缺于共性组合。金湘在民族管弦乐作品音色处理方面，扬其长而避其短，具有调动民乐音色美感的奇异独特高超手法。在《掠影》总谱上，我们很少看到密密麻麻“全奏式”的音符记写。中国传统音乐常有的“鼓乐齐鸣”，声势固然浩大，一定程度上却失之于与现代听觉审美相悖的“嘈杂”。金湘调配的音色，或者突出高音笙、笛和浓重的低音革胡、低胡两种极端音色，给人以雄鹰在天空翱翔鸟瞰式地俯视沙漠荒原的想象；或者强调某一种乐器及其声部独有的音色美特征；或者以固定的节奏音型用板鼓、定音鼓、排鼓敲击鼓边给人留下难以磨灭的特殊节奏音色印象；他的音色处理，即便是声音最微弱的“箫”的吹奏，也不会淹没在群体音响之中；乐队编制中高音、低音管子和巴乌的运用，在吹管乐器声部中发挥了调和色彩的作用；音色掌控的由淡至浓或由浓趋淡，对于体现作曲家的乐思逻辑与张力变化，给予人们一种“变幻无穷”的印象。在乐队几个全奏段落，各声部音色清晰度也异常鲜明。正如他自己所说：“民族器乐最大的特点在于融合性差，分离感强……我们如果能从民族器乐特性本身出发，充分运用音色分离、线感分层等手段，可以肯定，民族管弦乐队的色彩是会十分丰富的。”[9]因此，金湘的高度美感的音色处理，对于我国民族管弦乐队在配器手法上如何调配出中国器乐最佳的音色效果，有着值得民乐界加以借鉴与研究的价值。

4. 技法运用不拘一格的神来之笔

“神来之笔”是金湘音乐创作的一个显著特征，其根源在于不拘一格的技法运用。他曾说过：“技法只是一种手段，无所谓好、坏、高、低，只有用它组成一首艺术品时，才会被赋予美学上的意义。……没有不好的技法，只有未能被运用好的技法；正如没有不受制约的艺术，只有未能艺术地去制约的艺术。”[10]因此，技法是为了体现作品的美学观念而取舍利用的，金湘的创作理念和创作实践证明了技法运用不拘一格的重要意义。在《掠影》中，无论横向旋律、节奏的风格及其扩展、收缩，或者纵向和声织体的现代作曲技法运用，都是为艺术地表现作品意境需要而选择的一种手段。金湘在新疆期间，曾利用去塔里木拉棉花的机会，到塔克拉玛干沙漠的北端，亲自参加库尔班节的“麦西热普”狂欢活动，和维吾尔老乡同吃同住、共

---

[8] 刘再生：《论中国音乐的历史形态》，载《音乐研究》，2000年第2期。

[9] 金湘：《振兴与反思——听中央民族乐团音乐会有感》，载金湘《困惑与求索——一个作曲家的思考》，第30页。

[10] 金湘：《作曲家的困惑》，载金湘《困惑与求索——一个作曲家的思考》，第12—13页。

同放声歌唱；又数次去阿瓦提记录过近10部“多朗木卡姆”；还对龟兹乐嫡传遗存的“库车赛乃木”进行采访，写了《“库车赛乃木”调查报告》。因此，这些异乡情调的音乐能够信手拈来，烂熟于心。《掠影》中或带有历史沧桑感的忧郁色彩，或表现现实生活中人们热烈奔放的情调，动听旋律和多变节奏就像在心河中流淌出来一样淳朴自然，没有一丝一毫故意雕琢的痕迹。这是音乐创作中运用民间素材进行“原创”的最可宝贵、也是最为不易之处。乐曲中和声技法、扩展调性、转换调式、丰富变音等手法的运用，正如舒泽池的评价：“一切‘呼之即来、挥之即去’‘浓妆素抹总相宜’，随心所欲，收放自如，这就是大手笔，再天才的音乐学生，也不可能一蹴而就的。”[11]笔者十分赞同，此处无需赘述。

《塔克拉玛干掠影》在我国大型民族管弦乐作品中是一部个性鲜明、风格独特、结构奇崛之作，内容表现了沙漠的无垠辽阔、荒凉寂静；沙漠中特有的“海市蜃楼”那种奇幻壮丽景象引起的遐想；沙漠之舟骆驼缓缓地行进步伐犹如人生的苦难之旅；沙漠绿洲中维吾尔兄弟民族热爱生活的风土人情……形式和内容的完美统一及其所达到的时代高度，给人以极高的艺术享受和深沉的哲理思考。笔者反复聆听后依然有意犹未尽之感，心灵受到极大的冲击，音乐听觉艺术抽象性的魅力能够达到这样一种震撼人心的境界，只能用“匪夷所思”四字加以形容了。

三、总言其本

本者，究其根本也。一位作曲家在音乐创作的多种形式和多个领域，如艺术歌曲、声乐套曲、合唱、交响大合唱、电视音乐、电影音乐、音乐剧、歌剧、钢琴曲、钢琴组曲、钢琴协奏曲、交响诗、交响音画、交响组曲、交响乐、各类形式的民族器乐曲、民族管弦乐……均有精品乃至极品问世者，犹如人们步入名作云集的艺术博物馆，观赏一件件艺术珍品，心旷神怡，目不暇接，流连忘返，回味无穷。音乐作为听觉艺术的特殊世界，人类期盼的不就是那种具有历史、现实、人生、自然、哲理、战争、爱情、死亡等内涵，充满着抒情性和戏剧性的“天籁之音”么？笔者曾想，如果金湘只是创作出一部歌剧《原野》，足以奠定他在中国现代音乐史上作曲大师的地位，载入史册，传诸后世。以命运对他的不公和他对时代的回报，已可问心无愧。但是，金湘超越了自我，也超越了时代。我们不妨先浏览一下他30年来的主要创作成果和经典性音乐作品：

---

[11] 舒泽池：《金湘的音乐 音乐的金湘——写于〈歌剧情·金湘歌剧/音乐剧作品音乐会〉之后》，载《人民音乐》，2008年1月号。

声乐套曲《子夜四时歌》(1981)
民族交响组歌《诗经五首》(1985)
大型民族管弦乐《塔克拉玛干掠影》(1985—2010)
钢琴组曲《国画集——松、竹、梅》(1986)
歌剧《原野》(1987)
音诗《曹雪芹》(1989)
音乐剧《日出》(1990)
《第一弦乐四重奏》(1991)
《木管八重奏〈形与神〉》(1991)
歌剧《楚霸王》(1993—2008)
《冥——竹笛和民族交响乐队》(1994)
《瑟——琵琶和民族交响乐队》(1994)
《索——二胡和民族交响乐队》(1995)
民族交响序曲《新大起板》(1996)
交响大合唱《金陵祭》(1997)
《楼兰散——为古琴独奏而作》(1998)
打击乐三重奏《中国书法》(1999)
大合唱《世纪之交》(2000)
英语音乐剧 *Beautiful Warrior*(2001)
民族管弦乐《离骚》(2004)
歌剧《杨贵妃》(2004)
歌剧《八女投江》(2005)
琵琶协奏曲《琴瑟破》(交响乐版、民族管弦乐版，2007)
《钢琴独奏曲〈黑与红——日出瞬间〉》(2007)
交响组曲《原野》(2008)
歌剧《热瓦普恋歌》(2001—2009)
交响乐三部曲之一《天》(2010)
无伴奏合唱《声音的造型与色彩》(2011)
《第一钢琴协奏曲〈雪莲〉——木卡姆的春天》(1984—2011)
《艺术歌曲集》[一]、[二](1982—1986)
《合唱歌曲集》[一](原创、歌剧选段 27 首)、《合唱歌曲集》[二](民歌改编、古典诗词 18 首，均为 1982—2009)

……

其他，还有影视音乐《今夜星光灿烂》（1979）、《家春秋》（1984）等。据创作年表统计，歌剧9部，音乐剧2部；交响乐、协奏曲12部；大型民族管弦乐作品10部；室内乐（包括中、西两种形式）和钢琴音乐18部；大合唱和交响组歌5部；影视音乐40余部；合唱、无伴奏合唱歌曲、艺术歌曲数十首，作品的绝大多数集中于20世纪80年代至今的30年岁月，全部作品编号则在100多部（首）以上。通过这些作品数量之众多、题材之广泛、形式之多样、标题之新颖、立意之开阔、技法之创新、质量之上乘，可以看出金湘在音乐创作上是一个勤于劳作，悉心投入，思如泉涌，不拘一格，笔耕不辍，将生命和音乐融为一体的人。

诚然，作曲家的创作，由于时代观念制约，指挥家、演奏家二度创造之高下，演出场合的版本差异，不同审美意识冲撞之评价，个人创作的历史成因等主观、客观因素，金湘的音乐作品（尤其是早期作品）亦并非十全十美，也有“随大流”和“赶潮流”之作。即便是他近30年来音乐创作高峰时期，在音乐界也能听到不同的声音，有的评论家对他交响乐作品音乐会提出了一些较为尖锐的批评意见，[12]这是学术批评的正常现象。同时，每一位优秀作曲家的音乐创作，皆有神品、极品、上品，乃至中品、下品之分，金湘也不例外。但是，衡量作曲家的创作，任何时代总是以其整体创作达到或超越时代高度以及每部作品的突破性成就作为衡量的主要标准和评价的客观依据，既不能以偏概全，更不可一笔抹杀。在这样的基点上，评价金湘的音乐创作，“究其根本”——亦即探究他的音乐创作精神和创作成就之根本成因，尤其有着重要的现实意义。

金湘音乐创作成就本质性成因，笔者认为：1. 音乐天赋。人类从不否认艺术天赋之存在。1990年，黄翔鹏先生还记得近40年前金湘读中央音乐学院少年班时（1953年，18岁——笔者注），唱给他听从河套地区采集回来的“山曲”《三天路程两天到》：“那不大大的小青马多喂上二升料；三天路程两天到；大青山高来乌拉山低，马鞭子一甩我回口里。”那是音乐血液在少年金湘身上翻滚与奔流的投影。黄翔鹏说：“这首民歌的音乐，有一种精力无尽的气魄，至今回旋脑际之时，还能同样震撼我的心灵。”[13]这种音乐气质才华贯穿着金湘的一生。2. 辩证吸收养料。金湘在中央音乐学院时，马思聪院长教他要狠抓技术训练，吕骥副院长告诉他要走向民间。在一般人看来，这是两种对立的观念，但是，金湘将之辩证统一地牢记于心，因此，他既有扎实的技巧功底，又大量接触民间音乐，铸成了他日后能够在音乐天地中尽情飞翔的两支坚硬的“翅膀”。3. 经历人生磨难。正当他学业有成，能够报

---

[12] 卞祖善：《建设“中华乐派”任重道远——写在金湘交响乐作品音乐会之后》，载《人民音乐》，2010年4月号。

[13] 同注〔2〕。

效社会时，却被“右派”，发配新疆，遭遇了“我想写不让我写”的厄运。音乐是作曲家独特的语言，当“命运扼住咽喉”之时，他懂得了“路漫漫兮其修远兮”的求索，能够直面人生、宇宙、历史、民族……正如苏夏所说：“你过去的经历，既是不幸，又是一笔财富，希望你很好地利用这笔来之不易、饱含血泪的财富。”[14]事物相反相成的规律，使他奠定了淡定从容、自强不息的哲学观与人生观。4. 面临创作困惑。孔子曰：“四十而不惑。”金湘 1979 年调回北京，终于可以拿起笔来进行创作时，已过不惑之年却又发现“让我写，写不出来了”的困惑，随着改革开放时代潮流，使他一度陷入“失去了技术”的痛苦，他需要调整自己航向。5. 走出困境之路。金湘为夺回失去的 20 年宝贵光阴，用 5 年时间“拼命”参加各种学术活动，学习能够学习的一切：多调性、自由无调性、序列音乐、点描音乐、偶然音乐……包括到外语学院短期英语强化班“死记硬背”地啃下了这门课程（1990 年到美国演出《原野》时，他能够应付自如地进行交流，一叶知秋，不是偶然因素）。1985 年似乎是他迎来音乐创作高峰的分水岭。《塔克拉玛干掠影》创作始于这一年，1987 年谱写歌剧《原野》……他的人生和音乐创作终于峰回路转，豁然开朗。6. 进入“自由王国”。恩格斯说：“人们自己的社会结合一直是作为自然界和历史强加于他们的东西而同他们对立的，现在则变成他们自己的自由行动了。……只是从这时起，人们才完全自觉地自己创造自己的历史。……这是人类从必然王国进入自由王国的飞跃。”[15]金湘音乐创作进入了属于自己的“自由王国”世界。他在歌剧、交响乐、民族管弦乐 3 个主要领域的创作成就，分别浓缩在 2007 年 9 月在北京音乐厅上演“歌剧情——金湘歌剧·音乐剧作品音乐会”、2009 年 3 月在北京音乐厅演出由中国国家交响乐团主办“龙声华韵——金湘交响乐作品音乐会”（著名指挥家邵恩执棒）和 2011 年 5 月由中国音乐学院和中央广播民族乐团在北京音乐厅联合主办“金湘民族交响乐作品音乐会”3 场具有标志性的音乐会之中，誉满京城，好评如潮。“交响乐作品音乐会”4 部作品中有 3 部为“世界首演”。在“研讨会”上，指挥家张国勇致信说：“作为一个颇有成就的老一辈作曲家，没有躺在过去的成绩簿上停步不前，你坚持不懈、孜孜以求地探索，成为后辈的榜样。‘宠辱不惊，看庭前花开花落；去留无意，望天上云卷云舒’，无论风云如何变幻，都矢志不渝坚持自己的艺术理念，保持旺盛的创作激情和超然的人生态度。”武汉音乐学院作曲系来信说：“金湘是一位具有强烈社会意识和人文精神的作曲家，他的交响乐作品体裁多样、个性鲜明，在国际上享有很高声誉，此音乐会对推动中国当代交响乐创作与研究的发展具有非常

---

[14] 苏夏：《给金湘的信》，载金湘《困惑与求索——一个作曲家的思考》，第 476 页。

[15] 恩格斯：《反杜林论》，载《马克思恩格斯选集》（第三卷），人民出版社，1975，第 323 页。

积极的意义。”[16]在“民族交响乐作品音乐会”研讨会上，与会者一致认为，金湘的作品有如下4个特点：(1)深刻的人文关怀（如《曹雪芹》、《花季》）；(2)传统的继承与创新（如《琴瑟破》）；(3)博大的中华情怀（如《塔克拉玛干掠影》）；(4)精湛的技术功底。“歌剧情”音乐会或许是3场音乐会中最为精彩纷呈、高潮迭出之一场。这不仅由于人声和器乐追逐交响是最为动人心魄的音乐形式，还因为音乐会集中了我国顶尖级歌唱家不同个性的抒情气息和戏剧性张力的交融，以及优秀指挥家谭利华、杨又青和金湘本人登台的出色指挥，更是出于声乐和管弦乐的大型立体型形式是金湘最为得心应手、在他的音乐调色板上极具宏伟辉煌、最具人性色彩的暖色调板块。犹如他喜欢穿的鲜红色上衣一样充满着青春活力，张扬着鲜明的个性。恰如舒泽池所说：“无论是现实的金湘，还是音乐的金湘，给我的一个最为突出的印象，是他那始终如一的惊人的、强劲的张力。这首先是精神的张力，也就是人的张力。”[17]又如王祖皆所说：“金湘是大歌剧方面的成功实践者，其音乐交响、立体，是民族的、也是世界的；是音乐的、也是戏剧的；充满着激情和掌控力。”[18]一位作曲家5年内举办不同体裁与形式的经典性作品音乐会，以“罕见”二字加以形容，毫不过分。美国媒体高度评价：“歌剧《原野》震撼了美国乐坛，是第一部叩开西方歌剧宫殿大门的东方歌剧”，“歌剧《原野》的诞生与登上世界舞台，是20世纪末叶歌剧史上最重大的事件之一”。金湘本人也被冠之以“跨文化事业的先锋”“一代旋律大师”“东方的普契尼”“当代东方新浪漫主义的代表”等荣誉，为我国音乐文化事业的繁荣发展赢得广泛的国际声誉。同时，金湘又是一位富有音乐理论修养和独立思考精神的作曲家，他的第一部论文集《困惑与求索》于2003年由上海音乐出版社出版，第二部论文集《探究无垠》将由人民音乐出版社于近期出版。所有这一切，源于金湘无论是在逆境或顺境中，都具有一种“以有限时间转换为无限空间”（金湘语）的人文精神和人格力量，何况，他在音乐中燃烧的生命火焰将永不熄灭。一言以蔽之，将人生命运由“黑暗”转化为“光明”，是金湘大半生所走过的最为令人感悟的道路。

笔者想以这样一句话作为本文“结语”：

金湘的人生尽管遭遇了苦难与坎坷，但是，在中国音乐的历史上，金湘的名字不会是“悲剧”的代名词，他的生命和音乐只有一个符号——“震撼”。

（原载《人民音乐》2012年第12期）

---

[16] 魏扬：《饱含真情 品质高洁 成熟自信——记著名作曲家金湘2009交响作品音乐会暨研讨会》，载《人民音乐》，2010年4月号。

[17] 同注[11]。

[18] 曹桦：《呕心沥血三十载 魂牵梦绕歌剧情——“歌剧情”金湘歌剧/音乐剧作品音乐会、研讨会述评》，载《人民音乐》，2008年1月号。

艺术创新与时代特色

——《三门峡畅想曲》诞生的历史回顾

一个社会心态普遍浮躁或浮夸的时代能否产生出优秀的甚至不朽的音乐作品？从这一表象看来似乎是反悖的命题中回顾半个世纪前刘文金创作二胡曲《三门峡畅想曲》及其至今所具有的重大历史影响，或许是探讨音乐创作规律性问题的一个重要例证。

1958年是中国浮夸狂热的时代符号。“大跃进”“放卫星”“亩产万斤粮”“五年赶英，十年超美”“人人写诗，人人作画”“三年进入共产主义社会”等犹如痴人说梦的话语却是当时中国报刊屡见不鲜的醒目标题。1960年尝到了苦果，3年“自然灾害”让中国百姓付出了“浮夸狂热”的代价。因此，音乐创作在这样的大背景下如何合理地吸收时代的养料，摒弃时代制约局限，乃是作曲家创作成败之关键。刘文金在学生时代即创作了《豫北叙事曲》（1959，下文简称《豫北》）、《三门峡畅想曲》（1960，下文简称《三门峡》），为二胡艺术的发展开辟了一条崭新道路。其中，哪些是时代因素，哪些是个人作用？值得加以回顾与总结。

音乐形式的时代性突破是历史之必然

在音乐创作中，当特定时代作品的形式不足以表现内容需要时，音乐形式（包括音乐表演形式、乐器组合形式、乐曲结构形式和技巧手法形式）的突破乃是历史的必然。新中国成立后，掀起了大规模的社会主义经济建设高潮，时代即在呼唤着与之相适应的具有巨大震撼力的作品问世。在经济建设过程中走过一段弯路之后，1960年党中央提出了“调整、巩固、充实、提高”的八字方针。北京各大院校也开始纠正大跃进中学生下乡下厂劳动过多的问题。时任中央音乐学院

院长赵沨就提出了“一、二、九”的校历体制，即“全年一个月劳动，两个月放假，九个月上课”的方案。[1] 由北京市委常委专门讨论后在北京艺术院校开始试行，在教学秩序方面的问题，得到了初步的纠正和调整。《中央音乐学院关于方针任务、教学计划和发展规划的规定》中，还第一次明确提出了“逐步建立社会主义的民族的教学体系”和“逐步形成具有民族特点和独特风格的表演学派”的主张。同时，赵沨早就将刘文金等高年级优秀作曲学生从“太舟坞”劳动基地调回学校进行音乐创作。这对于当时吃饭定量、食不果腹还要下地劳动的学生来说，不啻是一种爱护与保护。据有人回忆，刘文金回校后用白开水加点酱油冲成汤喝，那种乐呵的表情至今记忆犹新。赵沨在全院作的一次报告中还着重强调：在今后的工作中，既要力争上游，又要留有余地；既要讲思想性，又要有艺术性；既要重视基本训练，又要有文艺修养；既要重视劳动锻炼，又要保护身体健康；既要敢想敢干，又要科学分析等主张，以克服运动带来的片面、偏激、不实事求是、不计后果的种种做法。[2] 因此，在刘文金早期音乐创作的外部因素中，赵沨院长在时代局限条件下的宏观、辩证、平衡的思想方法指导和对创作人才的关爱所起到的作用，功不可没！

刘文金早期音乐创作的内在因素，其创作基础在于“厚积薄发”，学生时代即在艺术实践、创作技能和全面素养方面打下了扎实功底。他于1956年考入中央音乐学院的乐队指导专业（后改为民族音乐系作曲专业）接受了5年正规的专业音乐教育。先后随林超夏、黄晓飞学习作曲，从吴式锴、段平泰、杨儒怀、吴祖强、王澍等学习和声、复调、作品分析、管弦乐配器等作曲基本理论。从刘育和学习钢琴，从陈振铎、赵春峰习二胡、唢呐、笙等民族乐器的基本演奏技法。“那些前辈名师们在教学方面认真负责的学术态度和精神，至今还历历在目，难以忘怀！钢琴必修课老师是刘育和先生（刘天华的女儿），冬天上课时总是事先准备好一盆温水，让我先泡泡手再回课……感人至深！指挥课是旁听黄飞立、朱工一先生的课。”[3]作曲家的创作生命在于艺术积累的厚度，他以求知若渴在学习民族器乐、音乐创作理论和指挥方面积累了厚实的、全方位的知识技能，从而在音乐创作需要时代性突破的时刻，刘文金的创作思维犹如神来之笔，以《豫北》和《三门峡》在二胡艺术的历程中开创了一个新的时代，成为一种历史之必然。

---

[1] 赵沨（吴锡麟、牟洪元编）：《赵沨的故事——纪念赵沨同志诞辰90周年》，北京大学出版社，2006，第229页。

[2] 同上，第230页。

[3] 《作曲家刘文金采访提纲》，刘文金提供。

创新意识是音乐创作的灵魂和生命

纵观古今中外的音乐创作，创新意识始终是推动音乐文化发展的巨大动力，甚至形成音乐风尚一个时代性的变革。同时，创新意识需要一定历史时段积淀，在相对于传统创作思维与技法中蜕变而出。《三门峡》是一首充满着创新意识的二胡名作。

创作构思的纯音乐特色是刘文金在早期音乐创作中即显露出来的重要特征。纯音乐又称“绝对音乐”或“无标题音乐”，在表现形象、意境和思想感情的深度与广度方面，更着重于从音乐本身、而不是以标题为经纬进行构思。按照当时较传统的音乐创作观念，需要深入生活、体验生活，然后才能进入创作过程。人们想象中作者也必然到三门峡工地进行劳动体验，才创作出了这首乐曲。事实上，刘文金是在北京一个展览馆看了关于三门峡水库建设的工程展览，为其宏伟气势深深感动，引发了创作灵感，“畅想”则是这首乐曲在音乐动机展开基础上进行构思的核心，升华为歌颂新中国建设者献身精神的一幅缩影，构成了一种心灵与大自然的交响。整个结构为“复三”与“回旋”混合型的有再现的四部曲式。于是，我们听到了气度不凡的新颖的二胡音乐：“引子”一泻千里、蔚为壮观的画面；第一部分以动力性主题表现舞蹈化的劳动场面；第二部分为载歌载舞抒情化的感情抒发；第三部分以同主题转调构成更为激越与华丽色彩的豪情将全曲推向高潮，具有极强的感染力；第四部分再现第一段舞蹈性主题形成炫技般的尾声，诞生了一首前所未有的二胡力作。李焕之曾将《豫北》和《三门峡》称为“有标题的无标题音乐”[4]，是对两首“姊妹篇”作品创新意识极其精到的评价。

二胡与钢琴两种东西方乐器结合诞生的崭新艺术形式，最早可以追溯到刘天华在世时钢琴家老志诚（1911—2006）多次尝试用钢琴为其二胡伴奏，[5]属于一种即兴伴奏形式。陆华柏（1914—1994）曾为刘天华“十大二胡名曲”正式编配钢琴伴奏谱，时在1943年。[6] 但是，当时这样的艺术形式，钢琴均处于从属的伴奏地位。《豫北》《三门峡》中则充分发挥了钢琴的性能、技巧和艺术表现力，成为二胡音乐不可分割的重要组成部分。刘文金曾随刘天华女儿刘育和先生学习钢琴，随刘

---

[4] 《华乐大典·二胡卷》（乐曲篇、上），上海音乐出版社，2010，第369页。

[5] 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009，第245页。

[6] 同上，第391页。

天华嫡传弟子陈振铎先生学习二胡，在继承刘天华传统的基础上向前迈进了一大步，以创新意识开辟了二胡创作新时代。二胡与钢琴结合的创作理念也得到他作曲主课老师黄晓飞先生的赞同与支持。因此，在这首乐曲中，钢琴的激情澎湃、宏伟气势既与二胡协调融合，又为二胡音乐注入了新的活力，精彩纷呈，相得益彰。这样一种创新艺术形式，将之命名为二胡与钢琴《三门峡》也毫不为过，尤其在音乐创作形式的突破意义上，为中国二胡音乐的创新发展树立了一个典型范例，有着深远的历史影响。

高难度快弓技巧的运用，又是一个《三门峡》具有创新意识的时代性突破。在刘天华"十大名曲"和华彦钧《二泉映月》《听松》等作品中，多以慢板性旋律为主，十六分音符的连弓或分弓、顿弓演奏已属于高难度技巧之列。新中国成立后创作的部分优秀的二胡曲中，如《拉骆驼》（曾寻编曲）、《在草原上》（朴东生曲）、《山村变了样》（曾加庆曲）、《秦腔主题随想曲》（鲁日融、赵震霄曲）等已经出现了一些快弓技巧的段落，但是，像这首乐曲中类似无穷动快板主题，在一些乐段中自始至终保持相同快速节奏，产生出表现新时代气魄的动力感，淋漓尽致地发挥快弓技巧的个性特色，具有万马奔腾的时代气势，不仅使人耳目一新，在二胡艺术发展史上也起到了突破性作用。或者说，刘文金开辟了二胡音乐的快弓时代！这种借鉴西方小提琴的快弓技法，其意义已经远远超出了"借鉴"的范畴，而是创作了具有中国作风和中国气派的二胡作品，同时，也影响到其他民族器乐作品连续性快板技巧的发掘与运用。因此，《三门峡》全方位的创新意识，使之成为一首有着历史里程碑地位的二胡作品。

在音乐艺术领域，作曲家的一度创作，尚处于"大音希声"境界，需要由演奏家的二度创作加以诠释，由无声状态转化为有声音响。中央音乐学院向来是"音乐家摇篮"，作曲家、演奏家、钢琴家、歌唱家名家云集，一部优秀的音乐新作，往往由最尖端高手联袂演出。《三门峡》创作成功后，由二胡演奏家王国潼和钢琴家周广仁于1961年7月1日在中央音乐学院大礼堂首演，后又多次在北京音乐厅演出，引起了轰动性的反响，迅速风靡大江南北，在全国二胡界广泛流传，凡音乐会演奏二胡新作，非《豫北》《三门峡》莫属，这样一种开拓二胡演奏新风格的局面，在中国民族乐器历史上也是难得一见的。所以，在这首乐曲的整体艺术创造过程中，不妨说，作曲家刘文金和演奏家王国潼共同完成了实现二胡音乐快速跳弓新时代来临的历史使命。

2008年7月4日，在美国召开的《世界弓弦音乐大会》上，会议观看刘文金送交的DVD后，美国成员提交了大会备忘录，全文如下："刘文金的诞生，是二胡创作的转捩点，同样的，门德尔松的诞生，是小提琴创作的转捩点。他们是指《三门峡畅想

曲》和《门德尔松小提琴协奏曲》两首大曲。”[7]这一具有国际权威性的备忘录文本，是对《三门峡》的时代特色和历史地位所做出的极为精到的评价。

（原载《人民音乐》2011年第7期）

---

[7] 《北美洲中国音乐研究会主席沈星扬致刘文金信》，2008年7月12日。原件由刘文金提供。

音乐社会生活评论

「嘤鸣集」

批评者，批也，评也！

——对“王洛宾热”现象的思考

最近，《中国音乐》1994年第2期发表了《实事求是——我们的准则》《人民，只有人民才是民歌之父》《民歌的“著作权”——读〈王洛宾作品自选集〉想到的》等一组文章，对于近年来被新闻界、影视界、音乐界炒得温度持续上升的“王洛宾热”现象无疑像浇了几桶冷水，对于寂寞多时的音乐批评界也犹如响起了几声闷雷，引起颇为不小的震动。初读印象，颇感痛快，凡是还历史以本来面目的文字，往往都能引起人们思想情绪的共鸣；然而，掩卷细想，总又觉得存在某种不妥之处；思索再三，恍然有悟。归纳言之，就是我们究竟应该用一种什么样的历史观和方法论去评价王洛宾在采集和传播西北地区民歌中的作用？或者推而广之，我们在评论所有已经死去或尚还活着的音乐家时应该采取什么样的方法论和历史观？笔者并非王洛宾的“追星族”，也无意为其充当“辩护律师”，但是，在这样几个问题上和这组文章的作者存在着一些不同看法：一、如何评价王洛宾采集新疆、青海等地民歌的功过？二、怎样正确看待王洛宾在改编和传播这些民歌中所起的作用？三、如何分清王洛宾“署名”现象的功利意识和某种合理成分，以利于端正音乐批评风气。笔者不揣冒昧，姑妄言之，以此就教于音乐批评界。

一

采集民间音乐有着不容置疑的重要社会价值和抢救传统文化遗产的意义，这是由于一切民间文艺都属于群众口头上流传的性质。它在一定的环境与条件下能够“代代相传”，但在更多的情况下却是“自生自灭”。如果没有采集者用文字与曲谱将它记录下来，那么，这种仅靠群众口头流传的民间音乐其绝大部分会在历史时

空中消失得一干二净。说远一些，倘若没有周朝乐官摇着木铎采集“十五国风”，倘若没有孔子对周诗进行整理和编定，那么，2500 多年前采集、记录、整理的我国第一部歌曲总集《诗经》中 305 篇歌词会有几首流传至今？说近一点，假如没有杨荫浏、曹安和诸先生于 1950 年夏对我国著名民间艺人华彦钧作了抢救式的采访、录音，录下了 3 首二胡曲和 3 首琵琶曲，今日何以有《二泉映月》《大浪淘沙》等名曲存在？一个明摆着的事实是，据说华彦钧能够演奏 270 多首民间曲牌，而绝大多数已经随着他的去世而消失。这些并非耸人听闻之言，而是说明采集民间音乐乃是一项伟大的文化工程，采集者也应取得受人尊敬的地位。同时，采集民间音乐又是一种艰苦田野工作，要能够真正深入到群众中去，虚心地拜群众为师，百里挑一地寻访民间歌手，克服各种意料不到困难和恶劣的物质生活条件，边听边记，以自我牺牲的精神去做默默无闻的工作。因此，人们对许多采集民间音乐的人总是怀着感激之情，甚至用敬佩的眼光去看待在采风中做出了重要贡献的人，笔者认为，“王洛宾热”现象的发生虽然与各种传播媒介的夸大渲染与起哄吹捧有关，但也并非完全凭空自天而降，其始点即在于王洛宾在采集西北民歌中作了大量工作，付出了很多心血与精力，取得了显著成绩。

出生于 1913 年的王洛宾，1931 年考入北平师范学校艺科学习音乐，1938 年春为西北战地服务团派去新疆开展工作（同行者有萧军、塞克、朱星南三人），从此开始了搜集新疆、甘肃等地民歌的工作。他在《王洛宾自传》中写道：“1939 年我随抗战剧团背着行装到甘肃各地演出期间，每到一个地方就抓住一切机会搜集民歌。”他先后搜集了《达坂城》《掀起了你的盖头来》《喀什噶尔舞曲》《青春舞曲》《流浪之歌》《我等你到天明》《羊群里躺着想念你的人》《玛依拉》《黄昏里的炊烟》《都他尔与玛丽亚》《暮色苍茫》《阿拉木汗》《半个月亮爬上来》《依拉拉》等一大批维吾尔族和哈萨克族民歌，1941 年在兰州被国民党特务逮捕关入监狱，度过了 3 年铁窗生活。1949 年参加中国人民解放军，后在新疆军区文工团工作。1960 年被错误地戴上“反党反社会主义分子”的帽子，被捕入狱，在监狱里度过了漫长的 15 年。1979 年冤案得到彻底平反，回到乌鲁木齐部队政治部歌舞团工作。[1] 这里对如今 81 岁老人王洛宾的个人历史作一小小回顾，撇开他一生的坎坷经历和音乐创作的成就不谈，单就他在 20 世纪三四十年代就开始搜集西北地区民歌，使得一批脍炙人口的维吾尔、哈萨克民歌在社会上广为流传，受到国内外听众的喜爱，弘扬了我国兄弟民族丰富灿烂的音乐文化，王洛宾个人的历史作用是不应抹煞的。

遗憾的是，晓明《实事求是——我们的准则》一文对王洛宾采集、记录民歌的评

---

[1] 《在民族音乐的沃土中生根开花——作曲家王洛宾自传》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(2)，春风文艺出版社，1994，第 336—341 页。

价和要求却并不完全“实事求是”。晓文说：“众所周知，记录民歌是一件很严肃的、科学性很强的工作。在记录民歌时，不仅应当准确地记录歌词、曲调，还应当记录演唱者的姓名、年龄、性别、民族、籍贯、流行地、采集地及其他有关的文化背景材料。没有实事求是的精神，是不能完成这项工作，达到上述基本要求的。同时，记录民歌又是一项专业性、技术性很强的工作，记录者不仅应有很好的视唱练耳水平，而且应对民族学、民俗学、语言学、历史学等多种学科的知识有一定的了解。”接着，晓文对王洛宾“不懂维吾尔语、哈萨克语，也不通晓乌孜别克语和蒙古语”“不能用原文记录歌词”“不得不半编半译”“所记乐谱和原民歌有差距”等不足在“可以理解”“可以原谅”等虚套词语的掩饰下毫不避讳地作了弦外有音的指责。笔者认为，这是不符合历史法则的。从理论上讲，晓明先生对搜集民歌提出的标准要求既无可非议，也言之成章，在现代科技发达的情况下，还应该备有录音机录音采访、摄像机录像保存才是。然而，从历史的观点来看，怎么能够用今天的标准去要求王洛宾在20世纪三四十年代采集民歌时就应该达到如此“科学”的高度呢？这样的要求未免过于苛刻一些了吧？如果王洛宾必须学会并精通维吾尔语、哈萨克语、乌孜别克语和蒙古语，还要了解民族学、民俗学、语言学、历史学等多种学科的知识，做到诸如此类等等要求之后再去搜集这些兄弟民族的民间歌曲，真不晓得这些民族歌手还能否有耐心等待半个世纪？而这些优秀民歌是否也有失传的可能？诚然，采集民歌应尽可能地科学、准确，也非说王洛宾记录民歌不存在这样或那样的缺陷，更不是说除了王洛宾就没有其他音乐工作者再去采集，但我们至少应该从特定的历史环境和条件出发去评价人物，否则，客观上不就给人造成了宁可让优秀民歌“自行消亡”也不要轻易地有失误地去记录这样一种“因噎废食”的印象吗？况且，民歌的记录存在较为复杂的现象。稍有音乐常识的人都知道，除非由几个人同时记录一位民歌手的演唱，才能区分出谁记录得准确或谁记录得不准确，同一首民歌的演唱往往因时、因地、因人而异，判定谁记录的一首民歌是唯一的“正宗”版本，其他凡是不符合这一版本记录的便是谬误，这更是不应轻率地做出的结论。晓文对王洛宾20世纪三四十年代记录民歌的指责是否有失公允呢？当然，这篇文章的主题是以确凿有据的材料来证明文中列举的《达坂城》《阿拉木汗》《半个月亮爬上来》《青春舞曲》《掀起你的盖头来》《玛依拉》《都他尔和玛丽亚》《我等你到天明》《喀什噶尔舞曲》等9首民歌只不过是王洛宾搜集、记录的，而不是他自己“创作的作品”。笔者相信晓文提供这些有时间、有地点、有人物的材料来源的准确性和可靠性。但反过来说，晓文不正给王洛宾帮了大忙，为他提供了无可辩驳的如山铁证：这些唱遍全国的维吾尔、乌孜别克、哈萨克民歌确确实实是王洛宾搜集、整理的么？人们知道，一首优秀的民歌往往要从几十首乃至上百首搜集的民歌中“沙里淘金”方能脱颖而出、流传不衰，那么，人们不禁会问，王洛宾搜集了如此许多优秀的西北地区

民歌，到底是有“功”？还是有“过”？抑或是“功”大于“过”，还是“过”大于“功”呢？这是一个值得人们冷静思考的问题。

二

在王洛宾采集和整理西北地区民歌中有一种特有现象，就是他在采集的同时对许多民歌作了程度不一的加工改编，尤其在歌词的译配上更是加进了自己的“创作”成分。这种现象不可避免地会在学术界引起这些民歌到底是王洛宾采集、改编，还是“创作”的争论，其界定又往往难以分清。最典型的即《在那遥远的地方》（又名《草原情歌》）一例。这首众说纷纭的歌曲实际是不外乎两种说法，一种认为是王洛宾根据哈萨克民歌《洁白的前额》（又名《羊群里躺着想念你的人》）改编的；一种认为是王洛宾自己创作的。连王洛宾本人也一会儿说是“改编”、一会儿说是“创作”这种自相矛盾的话。这组文章中也有着类似的现象（如晓文云“……其中能称得上王氏作品的只有《在那遥远的地方》等24首”，鲁文则显然倾向于认为是王洛宾记录、改编的）。那么，其症结究竟何在？大家知道，运用民间音乐作为素材进行创作在音乐界是屡见不鲜的现象，几乎没有哪一位音乐家不从民间音乐中汲取养料和成分去进行创作的。王洛宾采集民歌同时加以改编这种做法，究竟是鲁承《〈在那遥远的地方〉是怎样产生的》一文告诉人们的是一种不严肃的、不负责任的采集民歌方式，还是应当予以肯定的一种创作劳动？这又是需要我们用辩证的观点去加以分析与认识的。

王洛宾在《自传》中对他改编民歌的工作有如下叙述：“维吾尔语和哈萨克语都是粘着语，属阿尔泰语系突厥语族，单音大多为多音节，没有字调，而民歌的旋律伸展，节奏变化都和歌词的格律、感情有关，如果把译词机械地填到曲调上去，势必影响传唱，那时担任翻译的人都没有经过专门的训练，汉语水平也很有限，有时还不能把全部歌词都译出来。为了要使译词既能表达原文的含义和风格，又符合汉语的声调和语气，我在编译时下了很大的功夫，反复推敲，仔细琢磨，一遍遍地唱。有时为了一个字，竟要考虑好几天，一首歌要反复修改好几年。”“在搜集整理民歌的基础上，我改编了许多民歌。《在那遥远的地方》就是根据哈萨克民歌《洁白的前额》（又名《羊群里躺着思念你的人》）改编的。”〔2〕这段话基本上反映了王洛宾改编民歌的过程与方式。应当承认，采集不同语系的兄弟民族歌曲是一项更为复杂和困难的工作，歌词的译配又往往起着成败关键的作用。这是由于一首优秀的民

---

〔2〕　同注〔1〕，第339页。

歌能否广泛传流，不仅仅取决于曲调是否优美动听，还在于歌词意境是否完整鲜明，语言是否通顺上口，词曲结合是否紧密熨帖，也就是说，词与曲两个方面是否都具有较完美的整体感。举例来说，我国各民族民歌中曲调非常优美的歌曲比比皆是，但真正能够达到“人人习之，亦人人喜听之”程度者却并不多见，原因即在于有的歌词已经陈旧，失去了存在的活力，有的译配歌词拗口难唱，译文费解，难以广泛传播。比如鲁文引用的《在那遥远的地方》之原型民歌《洁白的前额》歌词的汉文译本，虽然“译文保持了原诗的音节数”，相信在文字内容翻译上也肯定是忠实于原作的，但这种非口语化的文绉绉的古典诗歌式的生硬译风却似乎很难使这首民歌传唱开来（作为记录民歌的原貌当作资料保存当然是另一回事）。

这里姑且不论王洛宾在这首民歌上第几行谱是记录的，第几行谱是改编的，第几行谱有几种唱法等，单就现在流行的《在那遥远的地方》王洛宾“半编半译”的歌词与之作一比较，每位读者都会做出公正的结论。正如《中国近现代音乐家传》刊载《作曲家王洛宾自传》时“编者按”所指出的：“中国人把它当成是民间音乐的杰作四处传唱，外国人则把它看做是中国音乐的精华，赞叹不绝。”显然，王洛宾在改编过程中已将这首歌曲升华到一个新的高度。而且，王洛宾采集、改编的民歌，如《在那遥远的地方》《掀起你的盖头来》《青春舞曲》《玛依拉》《都他尔和玛丽亚》《阿拉木汗》《半个月亮爬上来》等都是人人爱听、人人爱唱的维吾尔、哈萨克民歌的传世之作，其中不少已融进他自己一定的“创作”成分，越出了单纯地记录民歌的范畴，如果我们把这些歌曲的歌词联系在一起分析，就不难发现它们已经形成了抒情化、口语化、通俗化的王洛宾个人特有的创作（或者说“半编半译”）风格。按照“实践是检验真理的唯一标准”来衡量，王洛宾采集、改编的西北民歌有如此众多的优秀作品在社会上不胫而走，不正是他对传播我国西北地区兄弟民族丰富多彩的民间歌曲所做出的重要贡献么？孟由在《民歌的“著作权”》一文中有一段话说得比较中肯（此处暂且不谈“著作权”的问题）：“这里丝毫没有轻视编曲、译词、配歌的意思。这也是一种再创造，需要付出辛勤的劳动，才能收到好的艺术效果。……有时，编曲、配歌甚至比作曲难度更大，因为它既要保持原型民歌的音乐形象，又要富于新意。”笔者认为，这段话至少是对王洛宾改编民歌方式的一种肯定，那么，我们在评价王洛宾的这种有时“甚至比作曲难度更大”的“一种再创造”的改编民歌艺术劳动时，能否至少更客观和公平一些呢？

三

最近，王洛宾在由中国文联出版公司出版的《纯情的梦——王洛宾自选作

品集》[3]一书，收进他搜集记录的70首民歌，于是，这又引出了一桩是非。人们自然会问，这些民歌能否算是他的“作品”？民歌的“著作权”究竟应归谁所有？

孟由在《民歌的“著作权”——读〈王洛宾作品自选集〉想到的》一文中，对王洛宾《自选集》的113首歌曲作了4种情况的归类和分析：“一种是未署任何字样的歌曲，有21首，这应该是王洛宾先生作词作曲的作品；二是只署有词作者名字的歌曲，有8首，这可能是由王洛宾作曲的；三是署名‘编译’共有14首，是署名王洛宾和瓦·古班诺娃‘编译’，可以理解为编译者根据民歌诗词编配；四是只署‘×××族民歌’的有70首，占全部歌曲的62%，这些民歌是可能是由王洛宾先生收集记录或译词配歌，或配歌编曲，显然不是王洛宾先生创作的‘作品’。”并且指出，王洛宾将70首民歌“作为个人‘写’的‘作品’收入《自选集》，则不甚恰当”。由此提出了民歌“著作权”的十分严肃的问题。

笔者无意为王洛宾在《自选集》中渗透的功利意识辩解。一部著作的出版，或者是凝聚着作者毕生的研究成果或创作精华，对人类文化的发展起一定的推动作用；或者是东拼西凑抄袭之作，不过是为了沽名钓誉而欺世盗名罢了。王洛宾的“自选集”属于哪种类型？应是一个值得慎重评价的问题。在这样的原则问题上，简单化的推理和轻率的结论往往会起到伤害人的作用，也常常使音乐批评误入歧途。在孟由的文章中，对王洛宾“自选集”的前三类作品似无异议，关键在于第四类的70首民歌，是否是自己“写”的“作品”？应不应该收入“自选集”？但是，同样一个问题也应该提出来讨论，就是我们是否承认这70首民歌是王洛宾搜集、整理的？如果是，为什么就不能收入王洛宾的“自选集”？我们知道，一个严肃的作家在酝酿书名时总会经过一番再三斟酌的。王洛宾将自己这本书命名为《王洛宾自选作品集》(肖文为《王洛宾自选作品集》、孟文为《王洛宾作品自选集》，未知孰是，姑且存疑)相信也是如此。由于“作品”一词有较大的概括性，既可指“创作歌曲”，也能指采集、整理的“民间歌曲”，仅用“自选作品集”这种模糊性很强的书名，实际上可兼指上述两类作品。况且，作者在70首民歌中每一首都已注明“×××族民歌”的字样，用意应该是很明白的。如果需要说得再明白一些，就是这70首“×××族民歌”是作为王洛宾搜集、整理、改编的民间音乐作品因而收入了《王洛宾自选作品集》，至少笔者是这样理解的。每一位民间音乐工作者都应有权在采集民歌上面署名，以示负责，自然也有出版这些作品的权利。这种“署名权”属于一种正常现象。它与“著作权”有着性质上的明显区别，但在某些情况下两者却又常常混淆、纠缠在一起。比如，音像制品的“著作权”概念就较为广泛，创作、改编乃至配器都可以成为“著作人”，受到版权利益的保护。而民歌的改编者、配器者并不因此就等于是民

---

[3] 《纯情的梦——王洛宾自选作品集》，中国文联出版公司，1993。

歌的著作者。因此，音乐批评应当实事求是地区分两者的不同范畴，究竟是属于合理的“署名权”，还是将民歌当作个人“写”的“作品”的“著作权”。笔者认为，在王洛宾的“署名”现象上存在着这种较为复杂的情况，仔细地分析，从而得出公正的结论实在是必要的。

毋庸讳言，“署名权”也罢，“著作权”也罢，归根结蒂又必然与“版权”利益有着密切关联，说到底是一个文化劳动的价值问题。它不可避免地会与有人羞于启齿或有人理直气壮地对待的“金钱”报酬联系起来，这就使得本来较难澄清的问题变得更加扑朔迷离。近读有的文章将王洛宾的版权问题说成是“出卖民歌”的行为，便是一种追求轰动效应的使“著作权”问题更为复杂化的音乐批评。王洛宾的版权问题说白了其实也很简单，用“庸俗”一点的话来说，就是王洛宾该不该拿钱？又该拿多少钱？这似乎是问题的症结。当然，从理论上推理，“民歌是劳动人民的集体创作”，“是属于全民族的财富”，因而王洛宾无权将搜集的民歌作为“版权”转让，这种做法侵犯了民歌的“著作权”，是一种“出卖民歌”的行为。然而，任何一首民歌都不是自己从天上掉下来的，作为在群众口头上流传的民间音乐，需要有人去搜集记录，需要有人去整理加工，那么，按照社会主义按劳取酬的原则，民间音乐工作者的劳动价值又该如何体现呢？在这一问题上显然也存在着传统观念和现代意识的冲突。在商品经济为主体的社会中，音乐既有着文化的性质，也有着商品的性质，这是一个无法回避的问题。那么，既然版权问题体现着某种文化劳动价值，王洛宾转让民歌版权自然有着一定的合理成分，因为《在那遥远的地方》等西北地区民歌有他搜集、改编甚至某种创作因素的劳动价值在内。笔者不甚清楚我国《著作权法》是否有具体规定采集、记录民歌的民间音乐工作者应享有何等的劳动报酬或版权利润，但民间音乐工作者的劳动利益显然不应漠视。在这种背景下产生版权问题不妨说是商品经济时代的必然产物，出现这样或那样的分歧意见属于一种正常现象，但用“出卖民歌”这类无限上纲的语气批判，似乎是言之过重了。

其次，在王洛宾取得×万元版权利润的“版权风波”或“版权官司”问题上，按理说音乐批评界是不宜介入的，因为这是王洛宾与出版商之间的纠纷，尤其在当前文化稿酬弹性幅度极大的不正常状况下，更无一个绝对的标准能够适用。但是，既然有人用国内大陆文字出版物的一般标准（或者说最低标准）来和王洛宾取得台湾版权利润作比较，得出了高出 24 倍的惊人数字结论。那么，我们也不妨从另一角度作个比较。当前一个歌星的出场费有的就有×万元，甚至××万元之多，他们不过在一场晚会上唱一两首歌，充其量只有 10 分钟左右时间，而王洛宾“索取”的×万元版权费却是他一生搜集、记录、整理、改编西北地区优秀民歌所付出的全部劳动。如此看来，王洛宾一生的劳动价值还抵不上有的歌星 10 分钟的劳动报酬，这种现象又如何解释呢？我们对习以为常的不合理现象熟视无睹、置若罔闻，对新情况下

出现的新问题却又是谴责，又要惩罚，这恐怕也是某些音乐批评的一种“失控”现象吧。总之，笔者认为，民歌是劳动人民集体创作的智慧结晶，“著作权”属于国家所有是不容置疑的。但采集者的功绩在于将民歌从群众口头流传的方式赋予书面或音响的形式播之于世，这种文化劳动应是有价值的，享有“署名权”是合理的，利用某种版权形式取得一定的劳动报酬也是无可非议的。诚然，如果有谁妄自尊大，狂妄到贪天之功为己有，认为自己是民歌的真正作者，将民歌当作私有财产，攫取民歌的“著作权”，那么，天下之人群起而攻之，实行口诛笔伐，笔者绝对是举双手赞成的。

“王洛宾热”现象是目前音乐界值得注意的一种倾向。作为社会思潮而言，新闻媒介追求轰动效应，出版物利用名人招牌追逐利润都助长了某种起哄吹捧的不健康倾向。然而，王洛宾在“自选集”中卷首刊印了三毛撰写的题为《中国“西北民歌之父”一鞭钟情》一文，则显然自己也参与了进去，为“王洛宾热”现象推波助澜。正如肖人伍《人民，只有人民才是民歌之父》一文指出的：“作者这样的安排，显然是意味着对自己被称为‘西北民歌之父’这一称谓的强调，至少也是明确地表示对此的认同。”王洛宾先生不论出于何种感情纠葛之类的动机，将这样的“头衔”戴在自己头上确实令人遗憾，夸大了个人作用，颠倒了民间音乐和采集者应有的源流关系。所以，音乐批评对于音乐界种种不健康倾向和不良现象的斗争是完全必要的。然而，音乐批评界对音乐家的评价始终应持冷静和慎重的态度，要防止一种倾向掩盖另一种倾向，一个极端走向另一个极端的现象发生。在批评“王洛宾热”现象的某种不正常状况时避免抹煞王洛宾在采集、改编和传播西北地区民歌中曾经做出的历史贡献，真正按照实事求是的准则来评价一个人的是非功过。我们对不少近现代音乐家的评论中曾经有过“好”则完美无缺，“坏”则一无是处这种沉痛的历史教训。在拨乱反正、改革开放的新时期中，历史的失误则不宜再予重复。笔者诚恳希望，它能成为音乐批评界的共识。

［附记］笔者于8月上旬在北京参加中国艺术研究院音乐研究所和《人民音乐》编辑部联合主办召开的“弘扬民族音乐，保存、保护民族音乐遗产”学术座谈会。会议议题不可避免地涉及王洛宾在采集西北地区民歌中有关“著作权”的问题。有的学者提出了王洛宾存在着“法律性、道德性、学术性”三个彼此相关联的问题。笔者认为，后一个问题是前两个问题的前提与关键，这一个问题澄清了，前两个问题也就迎刃而解。参加会议的法律界专家认为，记录民歌不拥有“著作权”，也不受著作权法的保护，而整理、译配、改编民歌则拥有“著作权”，并受到著作权法的保护。因此，王洛宾只是单纯地“记录”民歌，还是在记录的基础上进行了某种程度的加工、改编，便成为解决目前音乐界严重分歧的关键所在。笔者以为，王洛宾在“记

录”西北民歌中有两种做法是值得注意的，一是在歌词上“半编半译”，加进了自己一定的“创作”成分，并且形成了抒情化、口语化、通俗化的个人创作风格；二是在曲调上进行了某种形式的加工，简化了维吾尔、哈萨克民歌复杂的节奏和较多的装饰音，既保留了一定的新疆民歌风格，又在某种程度上使之“汉化”，使汉族人民更易于接受和歌唱。半个世纪以来，《在那遥远的地方》《半个月亮爬上来》《阿拉木汗》《达坂城》《青春舞曲》等一批西北地区“民歌”在全世界华人圈中传唱不衰，便是社会的肯定和群众的承认。因此，这样一种文化创作劳动，无论名之曰“整理”也罢，“加工”也罢，“改编”也罢，从著作权法角度审视，王洛宾有充分理由受到法律保护，换言之，王洛宾拥有部分改编民歌的“著作权”应是无可争议的事实。所以，王洛宾的“版权转让”从概念上讲，卖掉的不是西北地区的“民歌”，而是他根据这些民歌加工、改编的“作品”。诚然，从学术角度而言，哪些民歌是他“记录”的，哪些民歌是他“整理”“加工”“改编”的，还是一项有待于细致、深入探讨的工作。但笔者相信，在评价王洛宾采集、整理、加工、改编和传播西北地区民歌的历史作用时，音乐界将会给予一个合理而公正的结论。

（原载《人民音乐》1994 年第 10 期）

中国民族管弦乐的三千年和三十年

“中国民族管弦乐”是现代音乐语汇，包括用民族乐器演奏的独奏、合奏、室内乐、协奏曲等各种形式。作为讲座主题，陈述其历史与现状，或许有人说：吹喇叭的历史也值得大惊小怪、小题大做么？我们且看这样一个事实：我国社会改革开放30年来，中国民族管弦乐独领风骚，风靡全球华人世界，成为百年难得一见的文化复兴现象。“文化复兴”对于一个国家和民族来说，是具有头等重要意义事情。中国的民族器乐形式在古代曾经有过辉煌的艺术生命，古老文明，源远流长，自成体系，独具一格，多次在世界上居于领先地位。举例而言，至今在唐人诗歌中诸如“七弦为益友，两耳是知音”（白居易《船夜援琴》）；“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”（白居易《琵琶行》）；“龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋”（李颀《听安万善吹觱篥歌》）；“横笛怨江月，扁舟何处寻？”（王昌龄《江上闻笛》）；“蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。为我一挥手，如听万壑松”（李白《听蜀僧浚弹琴》）；“借问梅花何处落？风吹一夜满关山”（高适《塞上听吹笛》）；“曲终人不见，江上数峰青”（钱起《省试湘灵鼓瑟》）；“弄调人间不识名，弹尽天下崛奇曲”（顾况《李供奉弹箜篌歌》）；“郑女八岁能弹筝，春风吹落天上声”（顾况《郑女弹筝歌》）；“胡部笙歌西殿头，梨园弟子和《凉州》。新声一段高楼月，圣主千秋乐未休”（王昌龄《殿前曲》）。这些名篇佳句，抒写唐朝诗人聆听各种民族器乐之感受，即便音声消失殆尽，却依然那样绘声绘色，令人无限向往，反映了在我国音乐和诗歌黄金时代民族文化素质和音乐修养达到的历史高度以及民族器乐极为丰富的表现力。“文化复兴”是为了现代和未来超越历史上曾经有过的文化繁荣景象。目前，中国民族管弦乐内涵已经辐射为香港“中乐”、新加坡“华乐”、大陆“民乐”和台湾“国乐”这样4个实质相同之概念。政治信仰或有不同，文化认祖不容模糊，说明其影响力已经在广阔地域空间形成前所未有的格局。因之，探讨中国民族管弦乐的来龙去脉，回顾三千年中国器乐文化积淀了何等样优良传统，三十年改革开放提供了何等样文化动力，展望未来将会有何等样

发展前景，或许会给我们带来穿越“时空隧道”的喜悦与享受。

自古以来，中国器乐形态在不同历史阶段有着不同特色，几乎每隔 1 000 年就会有一次大变化，可用“千年一大变，百年一小变”加以形容，实际上乃是一种“文化转型”，这是中国历史的规律性现象，不妨以“钟磬乐”“丝竹乐”“吹打乐”三个主流类别予以概括。或许有人会问，河南舞阳贾湖新石器时代出土的“贾湖骨笛”已经有八九千年历史，民族管弦乐为什么只从三千年说起？这是由于西周（前 1046—前 771）时期有了乐器“八音”分类法产生，将乐器按照金、石、丝、竹、匏、土、革、木 8 个类别归类，标志着中国器乐艺术进入成熟阶段。“八音”是世界上最早的音色分类法。西方管弦乐将乐器按照声部性质分为“铜管”“木管”“弦乐”“打击”4 个类别，只是几百年前的事情。美籍德国音乐学家萨克斯（C. Sachs，1881—1959）按照振动原理，将乐器分为“体鸣”“膜鸣”“气鸣”“弦鸣”“电鸣”（电子音乐）5 类，中国民族管弦乐将乐器分为“吹”“拉”“弹”“打”4 个类别均不足百年。我国古代器乐文化之博大精深，由此可见一斑。

中国历史上的器乐形态可分上古、中古、近古 3 个阶段。

金声玉振　华夏旧乐

人类音乐是从神坛上一步步走下来的。原始社会由于生产力低下，人们无法战胜自然而形成一种“万物有灵”观念——“敬天常”意识，至 3 000 年前周朝这依然是音乐着意渲染的神秘主题。西周统治者用音乐祭祀天地、神灵、祖先，亦即周公“制礼作乐”提倡的“雅乐”。《诗经·周颂》中有首诗叫《有瞽》：“有瞽有瞽，在周之庭。设业设簴，崇牙树羽，应田县鼓，鞉磬柷圉，既备乃奏，箫管备举。喤喤厥声，肃雝和鸣，先祖是听。我客戾止，永观厥成。”实际上是周王大合乐于宗庙时所唱的乐歌，描绘了一群盲乐师用钟磬、足鼓、建鼓、摇鼓、箫管等各种各样的乐器演奏和谐的乐曲，供祖先听赏。这些乐器中象征天子、诸侯身份地位之“重器”即编钟和编磬，合称“钟磬乐”。在我国考古出土上百套“编钟”中，规模最为庞大的是 1978 年在湖北随县擂鼓墩出土的“曾侯乙编钟”。全套编钟 65 件（甬钟 45 件，钮钟 19 件，镈钟 1 件），分列 8 组，分 3 层悬挂在高大钟架上，气势雄伟，傲视天下。编钟和编磬组合发出的音响，古人用“金声玉振”加以形容。“曾侯乙编钟”音乐性能极为先进，总音域跨 5 个八度，基调和现代 C 大调相同，中心音域十二律齐备，可以在 3 个八度内构成完整的半音阶，也可以在旋宫转调的情况下演奏七声音阶乐曲，而且每件甬钟能够同时敲击出三度音程（大三度、小三度）两个音，叫做“一钟双音”，这是前所未知的。音乐学家黄翔鹏在 20 世纪 80 年代发现了这一“奇迹”，当时中国音

乐史权威杨荫浏先生还认为这是不可能的事情，说：一个钟怎么能敲出两个音？然而，“曾侯乙钟”出土再次证实“奇迹”的存在。有学者指出：“值得注意的是半音阶在欧洲公元后16世纪问世的大键琴上出现时仅只有4个八度的音域，在18世纪初问世的钢琴上出现时才有5个八度的音域。直到近代，钢琴音域才增加到7个半八度。由此可见，古代中国在声学与音乐上的成就，的确在世界上遥遥领先。”[1]同时，曾侯乙墓乐器置放位置还证实《诗经》中所记载大型“钟鼓之乐”和小型“琴瑟之乐”之存在，相当于今天的“管弦乐”和“室内乐”的区分。所以，曾侯乙墓乐器群的出土震惊了世界，被认为是继秦始皇陵兵马俑之后的“世界第九奇迹”。“曾侯乙钟”断代属于战国初期，是依据镈钟铭文推断的，相当于公元前433年，距今2 400余年。曾国是楚国的“国中之国”，一个只有弹丸之地的小国，能够制作出这样精美先进的乐器似乎不可思议。实际上，曾国即文献中所称的随国，春秋早期号称“汉东大国”，是汉东姬姓国中最大的国家。公元前632年城濮之战，晋国大夫栾枝对晋文公说“汉阳诸姬，楚实尽之”[2]，说明春秋中期随国已经沦为楚国附庸，到了战国则不知下落。从随县墓出土的曾侯乙铜器铭文中可以得出结论，“随”同时也叫“曾”，与周王室为同姓亲族关系，“曾侯乙就是文献所载的汉东姬姓之随的一个国君。”据最新资料显示，2013年7月3日，随州叶家山西周墓群中M111号墓室发现5件编钟，其中一件镈钟上铸有铭文，墓葬很可能是曾国国君墓。“夏商周断代工程”首席科学家、北京大学考古系李伯谦教授认为，由于编钟属于西周早期，意义重大，有可能改写世界音乐史。因此，“曾侯乙钟”厚重的历史内涵只是露出冰山之一角，简直匪夷所思！它不仅揭示了3 000年前编钟在周王室边缘地区的存在，而且拨开了由于文献记载的缺失所形成的历史迷雾，通过器物铭文使随国和曾国的源流关系重新为世人所知。所以，编钟和编磬既是中国古代的重要乐器，钟体与磬体上镌刻的铭文亦往往填补文献记载空白，具有重大的历史文化价值。

先秦时期器乐形态即以“八音”为标志的各类乐器（金如钟，石如磬，丝如琴瑟，竹如箫管，匏如笙竽，土如埙，革如鼓，木如柷圄）构成的“华夏旧乐”，以编钟和编磬为代表，合称“钟磬乐”。这是我国第一代器乐形态。在西周由天子、诸侯、卿、大夫、士构成的社会结构中，钟磬多为上层统治者所使用，“士”多用琴瑟（所谓“士无故不撤琴瑟”），奴隶阶层则用“埙”和“土鼓”一类的民间乐器，有着鲜明等级界限和阶级区分。宗庙之中，天子诸侯以“钟磬乐”祭祀天地神灵先祖，在庄重肃穆的音乐中求得心灵净化，以音乐的和谐维护社会统治秩序。“国之大事，在祀与戎”，钟鼓喤喤，磬管锵锵，它以金属富有穿透力的音响，玉石材料圆润透明的音色，皮革乐器

---

[1] 程贞一：《曾侯乙编钟研究·序言》，湖北人民出版社，1992，第Ⅱ页。

[2] 杨伯峻编著：《春秋左传注》（一）“僖公二十八年”，中华书局，1982，第459页。

宏大的音量在人类音乐中先声夺人，不同凡响，展现王者之气，走在了世界前面。春秋时期，礼崩乐坏，各诸侯国大量制作钟磬乐器，“钟磬乐”得到空前发展，从各地区出土大量编钟、编磬的事实中可以证明。

战国时期，歌舞音乐开始风靡各国宫廷，中国音乐由“乐舞”形态向“歌舞伎乐”形态转型，器乐形态也由“钟磬乐”向“丝竹乐”转型。这是由于轻便的丝竹乐器更加适宜于轻歌曼舞音乐情调的需要，宫廷音乐步下神坛，“神”的音乐逐步演变为“人”的音乐，为更富于人性化色彩的歌舞伎乐所取代，成为主流音乐形态，开辟了中国音乐历史新阶段。但是，“钟磬乐”并未完全失去其历史地位，依然在历代宫廷雅乐中奏响，虔诚祈求天地浩气、神灵保佑、先祖庇护，为绵延不绝的中华民族子孙祈福。这是庄重神奇的音乐世界，所有乐器全为地地道道汉族乐器，是我国最古老的器乐组合形式，音乐则被称作“华夏旧乐”。

丝竹之戏　音响齐发

“丝竹乐”盛行于中古时期。经历了汉代“相和大曲”（常用乐器有节、笙、笛、琴、瑟、琵琶、筝7种，其中琵琶即阮，均为汉族乐器）和魏晋时期的“清商大曲”（常用乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙15种，依然为汉族乐器，享有“华夏正声”美名）和唐代“燕乐大曲”（包括“龟兹乐”、“西凉乐”、“清商乐”三种不同风格音乐及其乐器组合）三个阶段。中国器乐形式由单一汉族乐器衍变为和西域乐器争奇斗艳、各显神通时代。乐器是音乐演奏的器具，器乐是乐器演奏的音乐，两者互为表里。从汉代“相和歌”的“丝竹更相和，执节者歌”到唐玄宗在梨园的“丝竹之戏，音响齐发”，中古时期的“丝竹乐”色彩缤纷，魅力无穷，各怀绝技，引人入胜。

唐朝是中国歌舞音乐的黄金时代，西域歌舞已经渗透到社会每一个角落，各民族歌舞荟萃中原，缔造了中国音乐多元化时代。这样一种文化高度发展盛况，具有一种全方位性质。唐朝全国人口最多时为五千万人，诗歌、音乐、绘画、建筑、舞蹈、服饰、化妆各个领域的成就都超越了前代。在经济繁荣、政治稳定、疆域扩展、民族和睦诸多因素之外，唐朝统治者的音乐文化开放观念与其家族渊源有着密切关联。李唐王室的家世，渊源于北朝少数民族拓跋鲜卑，唐世祖独孤氏、唐高祖李渊的窦氏、唐太宗李世民的长孙氏都娶自鲜卑。因此，唐宗室的婚姻习俗、衣着装束甚至两性观念都具有鲜卑族遗风，对西域音乐的耽爱也有着家族渊源基因。正如诗人元稹在《法曲》诗中所说：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。《火凤》声沉多咽绝，《春莺》啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年

来竞纷泊。”隐藏在文化现象深处是正是统治者的导向作用。马克思和恩格斯有一个著名论断：“任何一个时代的统治思想始终都不过是统治阶级的思想。”[3]精辟印证了“大唐帝国”在近三百年统治中对中国社会的开放性质所产生的巨大影响。

唐朝常用乐器极为丰富，有琴、瑟、筑、笙、箫、篪、琵琶、五弦琵琶、箜篌、筚篥（管子）、羌笛、羯鼓、鸡娄鼓、答腊鼓、腰鼓、毛员鼓、都昙鼓、钹等。郭沫若曾说：中国乐器凡单音节词都是古老的本土乐器，双音节词都是历史上的外来乐器。这样的区分大致概括了乐器名称的特点。这些乐器或者用于独奏，或者以各种组合组成小型的“室内乐”形式和大型的合奏形式。独奏形式如前面引述的唐人诗句，唐朝诗人在大量诗作中将音乐凝固为优美的文字传之永恒，现代知识分子则多为“乐盲”，归根结蒂，是一个时代的文化修养和艺术素质问题，相比之下，未免使今人汗颜。唐朝器乐合奏规模之大，令人震惊。《旧唐书·音乐志》载：“玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。”[4]唐玄宗（712—756年在位）具有多方面音乐才能，是盛唐音乐缔造者。他开创了我国大型器乐合奏形式，人数达300人之多，相当今天欧洲3个管弦乐队的总和，实在难以想象。唐玄宗宠爱的宫廷歌手念奴歌唱时：“飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。”（元稹《连昌宫词》）由25人吹笛或筚篥为她歌唱伴奏，使声乐器乐追逐交响。《杨太真外传》载：“时新丰初进女伶谢阿蛮，善舞。上与妃子钟念，因而受焉。就按于清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马仙期方响，李龟年筚篥，张野狐箜篌，贺怀智拍。自旦至午，欢洽异常。”这些都是唐玄宗时的“室内乐”，在文献记载中可以得知唐朝器乐艺术之精美无与伦比。五代画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》长卷中有两个画面形象记录了“凝固”的音乐：前者是3支横笛和2支筚篥的管乐演奏画面，另有一人打拍板；后者是独奏琵琶。韩熙载为官宦巨富，投南唐后屡献国策不为后主李煜信用，反遭猜疑，以歌舞声色自娱。李煜派遣画家顾闳中和周文矩夜入府中探听虚实，画家将所见所闻画作连环长卷献给李煜。五代末期距唐玄宗时已有两个半世纪，器乐形式却依然保存着唐朝遗风，笛声的寥廓，觱篥的幽雅，加上拍板时断时续的拍击，可以想象这种乐器组合音色调配的典雅气质。琵琶是唐朝的时髦乐器，保留着外来琵琶横抱拨弹原生形态，在唐代形成我国琵琶艺术第一个高峰时期，唐诗中有许多出色描绘。韩熙载头戴黑色峨冠，斜坐榻上，满室宾客凝神屏息，侧耳聆听，演奏的精彩应丝毫不逊于白居易在船上听琵琶女弹奏的魅力。音乐是所有艺术门类中最为抽象的艺术，音声奇妙，稍纵即逝，除了古谱

---

[3] 马克思、恩格斯：《共产党宣言》（1847年12月—1848年1月），载《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1995，第270页。

[4] 《旧唐书》卷28志8“音乐”一，见吉联抗辑译《隋唐五代音乐史料》，第143页。

和活态传承的民间音乐中能够保存较为真实的音乐本体外，诗歌与绘画则间接地以“音乐形象”让人如闻其声，如见其形。唐朝器乐文化有着贵族化的时代特色。我们对这一时期中国器乐面貌能够有更多了解，应该感谢唐代诗人和画家以高度音乐修养与鉴赏力在诗歌绘画中留下的信息形象。

中古时期的歌舞音乐再一次展示了中华民族的聪明才智，千姿百态，美不胜收，在世界各国歌舞中具有独树一帜风貌。中国器乐文化在西域乐器和华夏旧器两种不同地域文化融合中“凤凰涅槃”，在烈火中重生的中国器乐以更加开放性的姿态立于世界民族音乐文化之林而毫无愧色。

鼓乐吹打　源于民间

近古时期的宋元明清(960—1911)是中国封建社会的后期阶段。北方游牧民族屡屡入侵的威胁，使得两宋统治者在文化政策方面提倡“复古”，以恢复汉族的正统地位与号召力；满清皇朝推行“闭关锁国”政策在拒绝西方经济贸易的同时也将文艺复兴后崛起的欧洲文化艺术拒之门外。同时，宋代市民经济高度繁荣使得市民艺术迅速发展，成为一股不可阻挡的时代潮流，内外因素交织使得中国音乐形态再一次发生转型，由“歌舞伎乐”形态向“俗乐”形态演变，高度繁荣的唐朝宫廷燕乐已一去而不复返。中国器乐面貌最大变化在于抛弃了贵族血统，穿上了平民服装。

古琴艺术在这一时期中国器乐中重新获得了正统地位。宋徽宗酷好古琴，曾设“万琴堂”，搜集南北名琴绝品，最名贵者为唐代斲琴名家雷威所造“春雷”琴；画作《听琴图》乃徽宗赵佶自绘，他崇奉道教，自称“教主道君皇帝”，画中作道士打扮，端坐石墩上双手抚琴弹奏，对宋代古琴艺术的发展起到了重要推动作用。琵琶由四弦四柱、横抱拨弹的外来形态向四弦多相多品、竖抱指弹的民族形态转型，在明清时期迎来了我国琵琶艺术的第二个高峰时期。宋代陈旸在《乐书》中提及一种乐器叫“奚琴”：“奚琴，本胡乐也；出于弦鼗，而形亦类焉；奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”沈括在《梦溪笔谈》也说：“熙宁中，宫宴。教坊伶人徐衍奏稽琴，方进酒而一弦绝，衍更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为‘一弦稽琴格’。”因此，“奚琴”和“稽琴”均为弓弦乐器。明代画家尤子求《麟堂秋宴图》有民间艺人演奏“一弦稽琴”和文人吹箫、侍童打拍板的场面，印证了这一乐器在民间的流传，成为后世弓弦乐器“胡琴家族”前身。唢呐原是西亚一带乐器，金、元时期传入我国，又名“喇叭”，明代徐渭在《南词叙录》中说：“至于喇叭、唢呐之流，并其器皆金、元遗物矣。”扬琴在明末清初传入，后被引进广东音乐、江南丝竹等多种地方民间乐种演奏形式和说唱音乐之中，成为我国民族乐器中唯一一件击弦乐器。因此，

琵琶、胡琴、唢呐、扬琴这些在今天流传得最为广泛的乐器，都是在近古时期由外来乐器演变为民族乐器的结果，显示了中华民族文化善于吸收并包容其他民族优秀文化的传统。古琴有着三千年不曾中断的文化积淀，今天所以能“飞入寻常百姓家”，也和这一时期作为民间乐器在文人与琴家中广泛传承的传统是分不开的。这些乐器构成了今天我们称之为“民族乐器群”的主体。

唐宋之间的音乐文化转型在波澜不惊、水到渠成的平静状态下完成，应归功于宋代文人在审美观念方面的雅俗兼赏。我国历次音乐文化的转型，无一不在“新乐”和“旧乐”势不两立的对峙和争议中进行，而且往往是世纪性的争论，实际上是音乐审美观念不可调和性产生的对立。北宋文人的豁达胸襟和开朗性格使他们在现实生活中能够保持一种平衡心态。如苏轼既能写出“大江东去，浪淘尽千古风流人物”这样豪放豁达的《念奴娇》词作，也写下了“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听”这样富有诙谐哲理的《琴诗》诗篇。因此，他们无论在对待唐代遗留下来的《霓裳舞》《胡旋舞》《六么》《伊州》，还是新兴的杂剧、曲子，或是各种器乐形式，都不抱偏见，予以接受。这样的豁达在历代文人中是少见的。苏轼还有一首题名“琵琶”的《虞美人》词作：“定场贺老今何在，几度新声改，怨声坐使旧声阑，俗耳只知繁手、不须弹。　断弦试问谁能晓，七岁文姬小，试教弹作辊雷声，应有开元遗老、泪纵横。”十分出色地抒写了对琵琶新声的包容和对传统古曲的怀恋，渗透了极为难能可贵的历史理性人文精神。

任何时代的大型器乐形式往往是器乐文化时代精神的象征。宋代教坊在为宋徽宗“上寿”时，场面十分壮观。据孟元老《东京梦华录》载，教坊乐部列于山楼下彩棚中，前列拍板，10 串 1 行，次列琵琶 50 面，次列箜篌 2 架，高架大鼓 2 面，后有羯鼓 2 面，次列铁石方响，次列箫、笙、埙、篪、筚篥、龙笛之类，两旁对列杖鼓 200 面。仅琵琶和杖鼓即 250 把(面)，总人数不在 300 人以下。明清时期“十番鼓”“十番锣鼓”在民间广为流行，前者主奏乐器为鼓和笛。鼓常作为独奏段落穿插其中，有着很重要的地位。后者所用的丝竹乐器有大唢呐、曲笛、笙、箫、二胡、三弦、琵琶等，打击乐器有各种鼓、锣、钹、拍板等。十番鼓和十番锣鼓中，击鼓技巧运用非常出色，鼓的独奏，称“鼓段”。节奏变化相当复杂，有时具有排山倒海的气势，具有极为多样的色彩效果。吹打组合确立为器乐合奏主体地位后，火热、粗犷且带有“炫技”特点的中国器乐文化以“俗乐”形态登上历史舞台，反映了这一时期在封闭条件下发展持有的独特面貌和必然的历史命运。

管弦交响　旷古未有

20 世纪西方音乐大规模传入中国，对中国人“耳朵”产生最大颠覆是西方“复

音”体系的影响，即各种音乐形式多声部立体化音响追求渗透到中国作曲家创作的各种形式之中，高度声乐化和高度器乐化的音乐审美观念超越国界成为一股世界性时代潮流，和传统音乐血脉相连的中国民族管弦乐也挣脱了传统的桎梏进入现代音乐的质变时期。

一个世纪，对于文化变异而言，只是历史一瞬间，但是，中国民族管弦乐在20世纪的100年间形成了七十年积淀和三十年爆发这样一种突飞猛进的文化现象，完成了通常文化质变需要几百年才见成效的历史使命，令人刮目相看。

1927年，刘天华在《国乐改进社缘起》一文中即说：“我们想介绍西乐，以为改进的辅助；并想效法西乐，配合复音，并参用西洋乐器，以期与世界音乐并驾齐驱。我们想从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术。”〔5〕明确提出国乐改进需要“介绍西乐”、“配合复音”的主张，实现“与世界音乐并驾齐驱”的远大理想，并创作了“二胡十大名曲”和3首琵琶曲以及1首丝竹合奏曲，成为传统音乐与现代作品的分水岭。1919年，郑觐文成立“大同乐会”，宗旨是“复兴宫廷雅乐，实现世界大同”。但是，时代潮流却把他推向我国现代民族管弦乐队创始人地位。1933年4月由上海明星影片公司拍摄郑觐文和柳尧章根据5首古典乐曲整理改编的《国民大乐》，第一次将乐队分为管乐、弹乐、拉弦乐、击乐四大声部，奠定了中国现代民族管弦乐队多声部特征的基石。1934年聂耳担任“百代唱片公司”音乐部副主任时组织“百代国乐队”，灌录了《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》（聂耳曲）、《彩云追月》（任光曲）、《花好月圆》（黄贻钧曲）等10余首合奏曲，成为我国小型民族器乐合奏经典名作。中华人民共和国成立后，中国民族管弦乐四大元素——作曲家创作、演奏团体、指挥家和演奏家开展全方位的建设，中国广播艺术团民族乐团（1953）、新影乐团（1956）、上海民族乐团（1957）、中央民族乐团（1960）、东方歌舞团民族乐队（1962）等大型民族乐团纷纷建立；第一代专职民乐指挥家如曾寻、秦鹏章、何彬、彭修文、朴东生等对于民族管弦乐队表现力的提升做出了重要贡献；《春江花月夜》《瑶族舞曲》《喜洋洋》《翻身的日子》《京调》等器乐合奏以及各类民族乐器独奏如二胡曲《秦腔随想曲》《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》，琵琶曲《彝族舞曲》《草原小姐妹》，筝曲《战台风》《渔舟唱晚》，笛子曲《姑苏行》《五梆子》，唢呐曲《百鸟朝凤》，笙曲《凤凰展翅》等一批富有新时代气息乐曲，在传统基础上创新取得突破，在社会生活中发挥了广泛作用；各种器乐独奏的优秀演奏家犹如群星闪烁，难以一一列举……在20世纪，中国民族管弦乐前七十年的积淀为后三十年的爆发奠定了坚实基础。

---

〔5〕 刘天华：《国乐改进社缘起》，原载《新乐潮》，1927年第1卷第1期。载刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社，1997，第186页。

“蘑菇云”是原子弹引爆时巨大的气浪形成冲击波产生的现象，中国社会改革开放犹如精神原子弹引爆形成无形“蘑菇云”的冲击，那就是音乐。一部片名为《百花争艳》的电影在当时很有影响，是改革开放初期拍摄中国艺术团赴美国演出专辑。在“文革”造成文化沙漠、精神饥渴的年代，公映时人们争相观看，以至于万人空巷。影片中二胡演奏家闵慧芬演奏《江河水》音乐，那滔滔的江水滚动，不仅是音乐意境“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”的再现，仿佛也控诉了“文革”万劫不复的罪恶，赢得无数观众热泪流淌。音乐“蘑菇云”引爆了！那就是整整一代中国的小女孩竞相学习二胡或其他民族乐器的“热潮”，今日女性演奏家在音乐会舞台上形成“美女如云”现象，是民族器乐魅力时代能量的爆发，深厚的社会基础和历史上器乐艺术兴旺的传统往往一脉相承。

20世纪中国音乐历史形态再一次发生转型，进入“专业音乐创作时代”，作曲家在音乐家群体中占有最为突出的地位。改革开放后，他们创作大批民族管弦乐作品，展示了从未有过的时代气息和中国气派。如刘湲《维吾尔音诗》，彭修文幻想曲《秦·兵马俑》，刘文金《长城随想》，金湘音画《塔克拉玛干掠影》，谭盾《西北组曲》，唐建平民族管乐《后土》、琵琶协奏曲《春秋》，郭文景《滇西土风三首》、笛子协奏曲《愁空山》，赵季平《古槐寻根》，顾冠仁《岁寒三友——松·竹·梅》、琵琶协奏曲《花木兰》，何训田《达勃河随想曲》，刘锡津《靺鞨组曲》、《北方民族生活素描》，刘长远《抒情变奏曲》，王建民《第一二胡狂想曲》，杨青笛子协奏曲《苍》，刘星阮协奏曲《云南回忆》，王惠然柳琴协奏曲《江月琴声》，罗永晖琵琶协奏曲《千章扫》，秦文琛唢呐协奏曲《唤风》等作品，都是“新绛杯”华乐论坛举办的第一、二届经典民族管弦乐获奖曲目。凡评奖总有不尽人意处，只是基本反映了参赛作品的风貌特征。我们仅仅浏览这些曲目名称，就会发现题材的多样化和标题的诗意化表明作曲家的创作已经回归到音乐本位，再聆听音乐会，作品中运用技法的多元化。在力求突出中国音乐风格前提下的多样技法与鲜明个性，无论是传统技法，或多调性、无调性、泛调性、十二音序列、点描音乐等西方现代技法的运用，都极大地丰富了中国现代民族管弦乐作品的表现力。其共性特征，则是借鉴欧洲音乐的多声部、立体化创作思维，作品中表现得光彩四溢，一新耳目，可谓管弦交响，旷古未有。缘由在于作曲家的创作观念获得了极大解放，发掘民族管弦乐潜在的艺术表现力，张扬个性，运用各自认为最佳“交响化”技法表现民族管弦乐的音响美感，传达作品内涵所要表达的“神韵”，成为作曲家孜孜以求的创作动力。因此，只有创作观念的彻底解放，才会有文化艺术真正的“百花齐放”，以政治化的审美理念作为唯一标准强加于作曲家已经证明是一种被时代所扬弃的枷具。

民族管弦乐作为“文化使者”形象在国际上具有广泛影响。中国民族管弦乐

学会[6]对于“民乐”爆发有着不可磨灭贡献。学会成立后，由初期几十位会员发展到拥有近8000名会员（不包含各省市地87个“分会”会员在内）的庞大民乐队伍。学会具有的号召力、凝聚力和创新精神，也成为中国民族管弦乐发展的重要动力。朴东生具有中国民族管弦乐事业领军人物的地位与作用。

民族管弦乐的演奏团体和指挥家、演奏家达到的时代高度，象征着中国民族管弦乐事业的生命活力。目前，超一流的民乐演奏团体如中央民族乐团、中央广播民族乐团、香港中乐团的崛起，为全国各地民族管弦乐团体的建设树立了表率作用。香港中乐团总监、首席指挥家闫惠昌的精湛指挥艺术对于提升民族管弦乐团的整体表现力具有典范意义。中青年一代演奏家以“新生代”风貌将出色的演奏技巧和浓郁传统韵味的追求，博得海内外听众的欢迎与好评。中国民族管弦乐的现状充满活力，朝气蓬勃，令人欢欣鼓舞。

中国民族管弦乐的建设还有很长的路要走。作曲家在音色调控、音响平衡、多种张力手法表现、打击乐运用的听觉美感、大型作品和室内乐形式的创作导向、在传统音乐宝库中提炼中国音乐元素（中国音乐元素不只包括音腔元素、节奏元素、音色元素、宫调元素、结构元素、技法元素，最为重要的是运用这些元素达到创造中国音乐神韵之境界）等方面都需要做出进一步努力。但是，我们毕竟走过了较为幼稚的阶段，越过了严峻环境的藩篱，艺术创作自由的体制保障将使中国民族管弦乐与世界音乐“并驾齐驱”的目标变得更加清晰。

中国民族管弦乐航船已鸣笛启航，在音乐海洋中劈风破浪，自信地驶向世界的每一角落。

（原载《中国艺术报》2013年8月19日第6/7版）

---

[6] 1979年，彭修文、秦鹏章、朴东生即发起成立“中国民族管弦乐学会”，1986年正式成立。1991年经文化部批准，成为由文化部主管具有独立法人资格的群众团体。这是一个由民族音乐家组成的致力于中国民族管弦乐事业的大型学术团体。“民管会”先后由彭修文（1986—1996）、朴东生（1998—2011）、刘锡津（2011— ）任会长。对于中国民族管弦乐事业的发展做出了重要贡献。

中国钢琴乐派的起步点

——齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖之作品分析与历史意义

中国钢琴乐派，是指具有鲜明中国音乐元素与独特民族韵味的中国钢琴作品在世界乐坛上产生较大影响和拥有国际一流的群体性钢琴演奏家以及创新技法形成等共性特征为标志，中国钢琴家既能够演奏经典性的世界钢琴名作，又能以演奏中国钢琴作品与技法从而在国际上独树一帜。[1]

1934 年，齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖（以下简称“齐氏钢琴音乐创作评奖”），是“中国钢琴乐派”的起步点。回顾这一次评奖活动，对获奖作品进行整体性简要分析，论述其历史意义以及发展过程中存在的不足之处，对于我国钢琴文化事业之发展将不无裨益。

一、“齐氏钢琴音乐创作评奖”的宗旨、性质与结果

齐尔品（Alexender Tcherepnine，1899—1977）原译名为亚历山大·切列普宁或亚历山大·车列浦您。作为 20 世纪享有重要国际声誉的作曲家和钢琴家。诚如萧友梅所说：“他的作品在法、英、德三国出版家均为之出版；他的歌剧在德国

---

[1] “中国钢琴乐派”概念的提出是否存在可行性与合理性，抑或为时尚早？本文认为，钢琴作为高度国际化乐器，自 16 世纪传入中国宫廷后，至 20 世纪成为风靡社会的普及化外来乐器。在瞻望其未来发展过程中，这是一种符合历史规律的必然现象。中国钢琴乐派的建设任重道远，却并非遥不可及，目前正处于雏形期。

Weimar、Dresden，在奥国 Salzburg，在捷克京城 Prag 都有表演过，最后又赴美国各大都会举行演奏会。所以除掉苏俄之外，欧美音乐界莫不知有 Tcherepnine。”〔2〕 1934 年 4 月初，齐尔品到达上海，5 月 4 日，在国立音专举办个人钢琴作品音乐会。5 月 21 日，他给萧友梅写了一封信，请他协助筹备一次中国风格钢琴作品的比赛。信全文如下：〔3〕

> 亲爱的萧先生：
>
> 我写这封信给您，是请您筹划一个以制作具有中国民族风格音乐为目的的比赛。最好的一首由中国作曲家所写而具有中国民族风格的钢琴曲，将获得一百银元的奖金，但乐曲的长度不宜超过五分钟。
>
> 应征的手稿不应具名（作者的姓名应随手稿同时附上，但手稿应另行编号以识别）。截稿日期是 9 月 15 日。届时，请您组织一个评审委员会（如果我能成为其中之一，将深感荣幸）以评定作品名次。
>
> 我希望因着这个比赛的结果，将有一首中国乐曲能让我有机会在其他各国演奏。我由学习与演奏（研究）之中，对中国音乐心怀无比的尊重。
>
> 衷心感谢您的帮助，并盼望月底能再见到您。
>
> 齐尔品谨上
>
> 上海，5 月 21 日，1934 年

齐尔品致萧友梅的信是一份珍贵的文献史料。对于“齐氏钢琴音乐创作评奖”的宗旨、性质、形式、方法、途径等提出了简明扼要的要求：1. 宗旨是“以制作具有中国民族风格音乐为目的”的比赛，明确提出“由中国作曲家所写而具有中国民族风格的钢琴曲”之要求；2. 性质是以齐尔品的个人名义出资举办，最好的一首“将获得一百银元的奖金”；3. 作品形式为钢琴小品，“乐曲的长度不宜超过五分钟”；4. 评选方法是“匿名”参选，“应征的手稿不应具名”；5. 评选途径是“组织一个评审委员会以评定作品名次”，齐尔品希望能够亲自参加；6. 评选目的是为了向世界介绍中国钢琴作品，“将有一首中国乐曲能让我有机会在其他的各国演奏”；7. 筹划评奖的出发点是出于对中国音乐的热爱与尊重，“我由学习和演奏（研究）之中，对中国音乐心怀无比的尊重。”由此，“齐氏钢琴音乐创作评奖”（也是中国近代第一次

---

〔2〕 萧友梅：《来游沪俄国新派作曲家钢琴师亚历山大·车列浦您（Alexender Tcherepnine）的略传与其著作的特色》，原载《音乐杂志》，1934 年第 3 期。参见《萧友梅全集》（第一卷·文论专著卷），上海音乐学院出版社，2004，第 640 页。

〔3〕 国立音乐专科学校音乐艺文社编：《音乐杂志》，第 1 卷第 3 期，1934 年 7 月。

音乐创作评奖)在当时国际化都市——上海拉开了帷幕。

11月初，由于萧友梅再三谦让，齐尔品组织了评审委员会，委员包括黄自、萧友梅、查哈罗夫、欧萨可夫和齐尔品本人5人组成，前4人先对应征11人的作品进行审查，各人选出认为较好的几首作品，再由齐尔品挑选数曲。11月9日12时，“评审会”在国立音专礼堂举行。将各人投票最多的编号为1、3、6、7、9、10等6首作品由查哈罗夫、齐尔品各演奏一遍，评委们多数认为第9号作品应得头奖。齐尔品又认为其他作品应征者亦做出了不少的努力，自愿再拿出100元作为4个二奖的奖金(每人25元)，以示鼓励；于是再次投票。最终结果是贺绿汀《牧童短笛》(以下简称贺《牧》)获头奖，奖金100元，俞便民《C小调变奏曲》、老志诚《牧童之乐》(以下简称老《牧》)、陈田鹤《序曲》(以下简称陈《序》)、江定仙《摇篮曲》(以下简称江《摇》)为二奖，各得奖金25元；此外，贺绿汀《摇篮曲》(以下简称贺《摇》)获名誉二奖，无奖金。评审会结束后，萧友梅分别致函落选者，说明评选的经过以及未能入选作品的原因，劝他们继续努力，“果能益加淬砺，持之以恒，则成功之门，未有不为君开放者也”。〔4〕

“齐氏钢琴音乐创作评奖”有三点给人留下了深刻印象，一是评选目的之明确性，以创作“具有中国风格的钢琴曲”为主要衡量标准，同时，评奖过程体现了严肃性和公正性；二是创作形式为钢琴小品，这一形式不仅是此次评奖的标准之一，也是我国钢琴音乐创作在一个较长历史阶段中主流形式；三是由于齐尔品的热心支持和慷慨解囊，结局成为群体性获奖，一批中国青年钢琴作曲家在评奖活动中脱颖而出。获奖者年龄结构分别为：贺绿汀31岁，老志诚23岁，陈田鹤23岁，江定仙22岁，俞便民21岁。其中，二奖排名第一的是年龄最小的俞便民。在中国近代音乐史上，齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”创作评奖是一项富有创意性的活动，对于推动中国钢琴艺术的发展起到了积极作用。

二、获奖作品“中国元素”分析及其他

“齐氏钢琴音乐创作评奖”活动，中国青年作曲家潜心于探索在西方作曲技法中“中国元素”的运用，以使钢琴作品具有鲜明的中国风格。通过对目前所知5首获奖作品分析，笔者以为，在特定时代条件下，中国青年作曲家在获奖钢琴作品中较好地融入了“中国元素”。这些“中国元素”包括旋律元素、宫调元素、和弦结构元

---

〔4〕 黄旭东、汪朴编著：《萧友梅编年纪事稿》，中央音乐学院出版社，2007，第380页。

素、个性风格元素等几个方面，现作如下简要分析：

(一) 旋律元素

在我国民族民间音乐中，一般说来，五声性调式最能体现旋律的风格特征。由于音乐母语影响，5 首获奖作品旋律部分大都采用我国传统音乐中的五声性调式作为创作素材，在旋律写作中较多地借鉴民间音乐的旋律发展手法，从而使 5 首乐曲在旋律特色上体现出鲜明的中国风格。如：贺《牧》旋律以 G 徵调式为主，采用民间音乐的素材创作而成。开始乐段运用了具有传统音乐特色“句句双”结构，并加以发展变化。旋律线条以上、下行级进为主，音乐细腻流畅、清新淳朴，具有浓郁乡土风味。贺《摇》旋律以 F 羽调式为主，开始乐段采用我国民间音乐展衍式旋律发展手法，在前两小节旋律材料的基础上渐进式展开，不断涌现出新的旋律材料，最终发展为抒情、流畅的歌谣曲调。老《牧》旋律以 F 羽调式开始，经过 G 羽、C 羽、F 宫、♯C 宫、F 宫等调式转换，结束于 F 徵调式。乐曲开始的旋律部分，通过节奏、力度以及音区等不断变化，使其具有中国传统音乐的即兴式特征。第二部分歌唱性的中段由 G 商调式转 F 宫调式，旋律以大跳为主，较好地体现了我国北方民歌的旋律特征。陈《序》旋律以♯C 羽调式为主，尤其第一、三部分的旋律鲜明地渗透我国民间舞蹈的节奏，以烘托旋律的民族风格。江《摇》旋律以♭G宫调式为主，开始乐段作曲家以♭G宫调式五声音阶为素材，创作出富有艺术魅力的五声调式旋律。在旋律的展开手法上，乐曲借鉴了中国传统音乐加花变奏的手法，强调出旋律的民族特色。因此，这五首作品在旋律元素方面均具有富于歌唱性的中国风格特征。

(二) 宫调元素

中国传统音乐的“线形思维”方式，极大地推动了旋律的发展手法。“同宫犯调”、“移宫犯调”是乐曲展开的重要技术手段。与西洋大小调体系中近关系转调、远关系转调手法不同，“同宫犯调”、“移宫犯调”是通过旋律进行转调，这是我国民族民间音乐旋律展开重要手法之一，对于我国传统音乐五声性调式旋律的发展与变化起着十分重要的作用。在获奖作品中，作曲家较多运用这种民族调式的转调手法，突出作品中创作技法的“中国元素”。如：贺《摇》开始乐段(1—27 小节)，运用同宫犯调手法。乐段构建于♭A宫系统，由两个变化重复的平行乐句组成。其中第一乐句(1—14 小节)因其对♭B音的三次强调而判断为♭B商调式。第二乐句(15—27 小节)则以相同方法判断为 F 羽调式。由此，在♭A宫系统内实现了♭B商调式与 F 羽调式之间的调式转换。再如：老《牧》尾声部分(86—89 小节)，运用移宫犯调手法。根据民族调式中常用的宫角唯一大三度原理，86—87 小节大三度关系构建在 F、A 之间，88—89 小节则构建在♭B、D 之间，由此可判断为其从 F 宫系统的

C徵调式转入了♭B宫系统的F徵调式。此外，获奖作品中贺《牧》（1—25小节）开始乐段（G徵—C宫—G徵）、老《牧》（44—67小节）第二部分歌唱性中段（G商—F宫）以及贺《牧》（26—53小节）中段（D徵—A徵—A宫—G宫）等均运用同宫犯调、移宫犯调手法，从而丰富了五声性调式旋律扩展的表现力。

（三）和弦结构元素

三度叠置和弦是西方功能和声常用的和弦结构形式。自20世纪20年代初期，我国有的作曲家开始在创作中运用三度叠置和弦为五声调式的旋律配置和声，探寻这类和弦与五声调式旋律风格统一的方法，并尝试在五声音阶中寻找新的和弦结构，使其更适应于五声调式旋律。进入20世纪30年代，作曲家在这方面的探索进入了初步成熟阶段。特别是在“齐氏钢琴音乐创作评奖”获奖作品中，作曲家有意识地运用三度叠置和弦，使其与五声性调式旋律风格协调一致。如：贺《牧》开始乐段中，作曲家采用属和弦的导音下行级进等处理方法，弱化了西方钢琴音乐的风格。此外，几位作曲家在除了运用三度叠置和弦以外，还恰当运用附加音和弦[5]以及四、五度结构和弦[6]，力求在和弦结构中寻求富有中国民族音乐语汇的音响效果，并积累了较好的经验。如：贺《牧》结束于附加六度音的主和弦上，民族风格更为鲜明。老《牧》全曲以附加音和弦以及四、五度结构和弦为主要和弦材料，民族风格的音响效果尤为突出。陈《序》开始以四、五度结构和弦进入，同时运用我国民间音乐常用的舞蹈节奏，烘托出乐曲欢快、热烈的气氛，突出了乐曲的“中国风味”。江《摇》中段及再现段运用附加音和弦，特别是在乐曲的结束段落，运用了附加六音的主和弦，突出中国风格，又将纯四度、纯五度音程渗透在分解和弦的织体中，进一步渲染了民族色彩。贺《摇》开始乐段伴奏部分的分解和弦中运用附加音和弦形成五声性的低声部，与五声调式的旋律更好地结合。乐曲中段运用了四、五度结构和弦，衬托五声调式旋律，使得乐曲民族特色的听觉美感更为突出。附加音和弦以及四、五度结构和弦，具有鲜明的民族风格，更容易与五声调式旋律相融合。此后，这些和弦材料具有为我国作曲家常用的民族元素手法中一种典范性意义。

（四）个性风格元素

获奖作品在作曲技法中除了运用上述“中国元素”共性特征以外，还各自运用

---

[5] 附加音和弦：是在三度叠置和弦的基础上附加五声调式的正音。通常情况下，大三和弦附加大六度或大二度音，小三和弦附加纯四度或小七度音。

[6] 四、五度结构和弦：由纯四度、纯五度音程及其不同组合叠置构成的和弦。与大小调式相比，纯四度、纯五度等音程最具民族特色，作曲家常用这类和弦体现五声性调式的色彩性。

了带有个性风格的“中国元素”，使得五首获奖作品各具特色：1. 贺《牧》是五首获奖作品中唯一一首以对比复调为主要创作手法的音乐作品。乐曲为带再现的三部曲式。作曲家在第一、三部分将富有乡土气息的五声民族音调运用到双声部旋律创作中，突出了复调中的“歌唱元素”。此外，纯四度音程能够更好地表现出五声调式的音响特征，作曲家在写作中突破了欧洲复调音乐中部分音点结合规则，恰当运用“不稳定的协和”音程——纯四度音程，并将其纳入协和音程与纯五度、纯八度等音程结合使用，成功创作出了洋溢着具有典型中国风味的复调作品。2. 在老《牧》的创作中，作曲家突破传统功能和声的桎梏，运用了平行进行以及二度和音，并以四五度结构和弦为主要和弦材料，着意体现乐曲的“中国元素”。作曲家将四五度叠置和弦作为全曲结束和弦，使之处于一种主导地位。这些手法的运用在当时看来非常大胆而且极具探索精神。这首作品创作于 1932 年，比贺《牧》早两年时间，被誉为中国风味钢琴曲的开山之作。3. 陈《序》，作曲家在乐曲如歌的中段旋律中，借鉴了西方和声共性时期同主音调式交替技法，将同主音五声调式与西洋大小调式相结合，其中伴奏部分 $^\flat$D大调加入半音的分解和弦，使得乐曲中的“洋味”较为明显，但以贯穿于第一、三部分中民间舞蹈音乐的节奏，强化了乐曲中的中国风味。4. 江《摇》是一首精致、凝练的钢琴作品。作曲家在呈示段的创作中，将伴奏部分的和声小调与旋律部分的五声调式相结合，尝试在西方和声大小调体系中探索五声化的旋法。这种中西合璧的创作手法，成为江《摇》探索“中国元素”中显著的个性特质。5. 贺《摇》的创作中，作曲家将功能和声进行民族化的处理，使之与五声调式的旋律相适应，为作品增添了独特的艺术魅力。开始乐段，旋律部分运用同宫犯调的手法由 $^\flat$B商调式转入 F 羽调式。伴奏部分运用了自然大小调的和声。在和弦选配上，运用Ⅰ级、Ⅴ级以及Ⅵ级和弦。其中Ⅳ级和弦的西洋风格较为突出，而运用Ⅵ级和弦代替Ⅳ级和弦则突出了民族风格。此外，作曲家在和弦结构中运用附加音和弦，使分解和弦的织体具有五声调式的特征。在低声部旋律创作中注重五声性，使其与五声调式的旋律巧妙地结合在一起，从而使乐曲的风格协调一致。

五首作品都在不同程度上体现了中国风格。其中，贺《牧》、老《牧》、贺《摇》的中国风味最为突出，江《摇》和陈《序》则带有些许“洋味”。俞便民的《C 小调变奏曲》由于乐谱“失踪”，遗憾未能列入本文分析。

三、一位“失踪”的获奖者——俞便民

1934 年举办“齐氏钢琴音乐创作评奖”至今不足 80 年时间，当我们对之作整体性研究与评价时却发现史料已经存在“缺环”——获二奖第一名的俞便民之详细

生平及其作品《C小调变奏曲》竟然在历史尘埃中淹没而近乎“失踪”。梁启超曾云：“史料为史之组织细胞，史料不具或不确，则无复史之可言。史料者何？过去人类思想行为所留之痕迹，有证据留至今日者也。思想行事留痕迹者本已不多，所留痕迹又未必皆有史料的价值。有价值而留痕者，其丧失之也极易。因必有证据，然后史料之资格备。证据一失，则史料即随即湮沈。”〔7〕因之，寻觅俞便民的踪迹是本文相关研究的一个组成部分。有关俞便民的材料，目前所见极少。在中国近代音乐史著作中，除了1934年齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”评奖中提及俞便民及其《C小调变奏曲》获二奖外，无相关介绍与注释文字。为此，笔者咨询了一些可能了解相关信息的国内专家学者，包括：与俞便民同时代的周小燕、马革顺先生、曾与俞便民先后随梅百器学习钢琴的周广仁先生，俞便民的钢琴学生李民强、周薇以及魏廷格先生等，并拜托上海音乐学院图书馆馆长钱仁平教授查阅本馆有关俞便民资料，获得有关零星资料综合如下：

俞便民（1913—2005），上海人。曾随梅百器学习钢琴。1931年考入沪江大学，主修音乐，毕业留校任教（一说曾在国立音专选修钢琴），并在上海工部局乐队的英文报纸担任编辑翻译工作。中华人民共和国成立后，以私人教授钢琴谋生。傅聪、李民强、周薇等均曾随他学习过钢琴。1980年赴美国定居，仍从事私人钢琴教学。2005年在洛杉矶病逝。有子女，其子居德国。

对俞便民的生平材料及其钢琴作品的查找，目前未有任何突破性进展。如果钢琴界和音乐学界能够早二三十年关注俞便民的相关材料，那么，史料不至于如此贫乏，至少能留存一份齐氏钢琴音乐创作评奖完整资料；对于俞便民在近代钢琴、作曲界的地位与作用也可以做出分析与判断，但历史不存在假设。抱着侥幸心理，或许在学界角落或俞便民后人那里能够抢救出部分资料；或许将成为永远的缺憾！无论如何，值得引起思考的是，为什么会发生这种现象？在近现代音乐史研究中，对近在咫尺的材料，我们往往熟视无睹，置若罔闻，一旦丧失，则追悔莫及。这反映出在文化史料的搜集资料上缺乏科学意识且持实用主义态度。音乐史研究对象之群体性意识（亦即“史之细胞组织”）十分重要，否则，史料的不完整或缺失必然会导致历史研究的失误与片面性。我们应当从这一案例中汲取教训。

四、齐尔品在中国钢琴音乐事业发展中的作用

本文需要思考的另一个问题是齐尔品为近代中国音乐文化的发展做了哪些事

---

〔7〕　梁启超：《中国历史研究法》，上海古籍出版社，1998，第40页。

情，起到了什么样的作用，促使他做这些事情动机是什么？20世纪30年代的中国，是一个传统文化和外来音乐并存、在绝大部分地区以传统文化为主流的时代。中国人民保持着中华民族热情善良、吃苦耐劳的传统秉性。齐尔品是在这样一个“中国传统”的时代踏上了“传统中国”的土地。

1934年3月，齐尔品由美国旧金山乘船启航，经历两个星期航行抵达上海。他本来只打算停留数周时间，未料在逗留期间对中国文化艺术和传统音乐产生了强烈感情和浓厚兴趣，在中国居住了近3年之久。齐尔品来中国时年仅35岁。他以一个音乐家的敏锐眼光对中国传统艺术之特色和中国人爱好音乐的天性做出了特有的判断。在上海外滩听到“苦力”搬运行李时歌唱时，他曾撰文写道：“当他们两人一组挑起沉重的‘新式’箱包前行时，你可以听到他们唱歌或者更确切地说是一种富有节奏的低吟：一个率先低声唱出旋律的开始，另一个接着唱完。他们通常配合着缓慢的步伐重复同一个旋律。在这里，‘非物质’的音乐节奏仿佛在帮助人们挑起‘物质’的重担。”[8]这是我们目前所知最早将传统音乐称作“非物质音乐”的资料。他行走在上海街道听觉的感受是：“工作场所的节奏其实是迥然不同的：鞋匠钉鞋是有规律的均匀节奏；木匠工作时则是遵循一种变化有序的‘脉动’；石匠、洗碗工等都有自己的节奏。……为了吸引你的注意力，聪明的中国人有无穷无尽的办法：大街上行驶的汽车，每个司机都有自己独特的鸣笛节律：我几乎没有发现过不同的司机按出相同节律的事情。沿街小贩的叫卖声不仅有自己的旋律，且借助手中的器物伴以节奏。西方游客在中国很快就会发现，节奏是中国人生活和工作中不可或缺的基本组成部分。……在回旅馆的路上遇到一支行进中的仪仗队，一组军乐队走在最前头、吹奏嘹亮的西式进行曲。但细看不禁大吃一惊：原来这是一个送葬的仪式。葬礼中不用低缓悲哀的乐调而是高奏嘹亮活泼之乐曲，显然不是为逝去了的灵魂，而是为参加葬礼的活人准备的。中国人就是这么实际。”[9]这是一位西方音乐家踏上中国土地之后的第一印象。其后，齐尔品在北平和上海结识了中国文化界和音乐界的许多人士，举办和参加了多次音乐会演出，参观了一些音乐团体和音乐教育机构，以中国语法及内容创作了一批音乐作品。

齐尔品，作为一个西方音乐家，他十分喜爱京剧，多次观摩梅兰芳和程砚秋的演出，为了深入了解中国戏剧，又拜齐如山为师。他有许多独到的见解，认为京剧的特点在于能将“歌剧”(opera)和“戏剧”(dama)融成一片，不像西方歌剧和戏剧的分道扬镳；在中国乐器中他最为欣赏琵琶，为此，他曾随刘天华的学生曹安和女

---

[8] 齐尔品：《现代中国的音乐》，孙海译，载《音乐研究》，2009年第1期，第103—109页。原载美国《音乐季刊》(*The Music Quarterty*)，第21卷第4期，1935年。

[9] 同上。

士学习琵琶；他还观赏中国的木偶戏和皮影戏；他曾对萧友梅说："中国和中国人实在太好了。我游历过欧洲各国多次，但是找不到一个地方像中国的。"〔10〕作为一位作曲家，他和萧友梅、杨仲子、江文也、赵梅伯、贺绿汀、老志诚、刘雪庵等中国作曲家结下了深厚友谊；他的作品中，与中国语法内容有关的西方音乐体裁作品有15部之多。〔11〕作为一名钢琴家，他竭力主张中国钢琴音乐作品应该有自己的民族风格。齐氏钢琴音乐创作评奖正是他这一理念的典型体现，也是齐尔品来到中国后对我国近代钢琴音乐文化发展所做出的最为重要的贡献。这一评奖活动不仅在当时上海、北平的音乐界引起了轰动性的反应〔12〕，对于钢琴音乐"中国化"也产生了深远的历史影响。同时，他还写作出版了《五声音阶钢琴练习曲》(Op.51)和《五首音乐会练习曲》(Op.52)，表达他对中国音乐和戏曲的印象。萧友梅说："车先生相信各民族用惯的音阶，不能绝对废止。现在流行的钢琴教本，都是用西洋七声音阶做基础的。他相信中国人学钢琴，起头如能用五声音阶做基础，必定更容易领会。"〔13〕在钢琴演奏方面，齐尔品对中国学生有很高的期待。他说："在中国我曾教几个青年学生弹了数首现代作品，他们掌握现代作品和现代术语的速度之快令人吃惊……我们应该用一种特殊的方法来培养中国的音乐学生：对于新手而言，首先要保证他有一种乐器以及足够数量用来演奏的乐曲；其次，在这些乐曲中，至少有一首是以现代方式改编的中国民歌。"〔14〕齐尔品对学习音乐的中国学生之期望和忠告确实令人感动。尤其1938年春，他和国立音专首届毕业生李献敏女士(1911.8.5—1991.11.4)〔15〕在巴黎结为伉俪后，更是不遗余力地在欧美各地演出和宣传中国音乐。李献敏在欧美各国的演出，总是以介绍中国钢琴作品为职责，贺绿汀、老志诚、刘雪庵、江文也的一些作品都是通过她的演奏首先介绍到海外的。1949年起他们受美国芝加哥德堡大学之邀前往任教，1964年迁居纽约。齐尔品夫妇依旧在国际乐坛上尽最大努力介绍中国钢琴作品。这是他们对近代中国音乐所

---

〔10〕萧友梅：《亚历山大·车列浦您〈五声音阶的钢琴教本〉卷头语》，载《萧友梅全集》(第一卷·文论专著卷)，第656—657页。

〔11〕张己任：《齐尔品与中国的音乐》，原载《明报月刊》第165期，1979年9月。张己任：《谈乐录》，广西大学出版社，2003，第3—15页。

〔12〕齐尔品1935年暑假由上海去北平，他见到老志诚后赞扬《牧童之乐》写得好。在协和礼堂举办"祝贺老志诚获奖音 乐会"时，亲自为老志诚颁发获奖证书和奖金。老志诚的10个学生分别演奏齐尔品的10首钢琴小品。老志诚则演奏李斯特的《钟》。最后，由齐尔品上台，先演奏《牧童之乐》，又演奏自己的两首作品，音乐会气氛十分热烈。

〔13〕同注〔10〕。

〔14〕同注〔8〕。

〔15〕有关李献敏的出生月日，以往国内资料未见任何记载。笔者之一今年春节期间曾拜托梁茂春、蔡良玉教授联系齐尔品儿媳苏·爱伦(Sue_Ellen Hershman)询问，不久即提供了李献敏的出生月日，但未有俞便民《C小调变奏曲》资料。

做出的极为重要贡献。有一位学者这样说过："1977年9月29日，亚历山大·齐尔品不幸逝世于巴黎，享年七十有九。自他逝世之后，世界各地纪念他的音乐会层出不穷。1978年间有案可查的多达36场。……而他生前所最关心与最热爱的中国音乐界，可曾为他的逝世表示过什么？"[16]这位学者提出的问题虽很尖锐，却同样值得我们进行历史反思。

结　语

20世纪30年代是近代中国钢琴音乐创作最为活跃的时期。[17]这些作品虽均为钢琴小品，却反映着中国钢琴音乐小品由探索性创作走向较为成熟阶段的标志，同时在探求中西两种音乐元素结合方面做出了有益的尝试。"齐氏钢琴音乐创作评奖"是明确提出"以制作具有中国民族风格音乐"为目的的一次钢琴音乐创作评奖活动。这些获奖作品在融入"中国元素"方面基本是成功的，在中国钢琴音乐文化发展历程中，代表着20世纪30年代的高水平。齐尔品在1935年就说过："中国作曲家必须为中国音乐开辟一条有创新精神的发展之路。这个进程已经启动了。……这是一种不容置疑的发展前景：音乐事业在中国必将壮大，中国作曲家的作品将成为世界民族音乐的一个重要源泉。中国是世界上人口最多的国家，鉴于此，中国作曲家的作品越民族化则越具世界价值。"[18]因此，"齐氏钢琴音乐创作评奖"的历史意义在于它实际上成为"中国钢琴乐派"形成过程中的一个起步点。

"中国钢琴乐派"之最终形成，必须在钢琴音乐创作、钢琴演奏水准、钢琴教学质量和钢琴创新技法4个方面产生国际性的影响。30余年来，一大批中国青年钢琴家在国际乐坛顶尖级钢琴比赛中获奖，问鼎乐坛，是目前最为领先的领域。支撑这一成绩背后的则是在中国迅速发展着的钢琴音乐教育。新中国成立以来，丁善德、李翠贞、范继森、吴乐懿、易开基、周广仁、但昭义等老一辈钢琴音乐教育家培育了一大批优秀的钢琴人才，体现出敬业精神和善于吸纳外来优秀音乐文化的开放心态。中国风格的钢琴音乐作品创作无疑是形成"中国钢琴学派"最为艰巨的核心

---

[16] 张已任：《谈乐录》，第12页。

[17] 20世纪30年代的中国钢琴曲创作，在"齐氏钢琴曲创作评奖"之前，唐学詠于1931年出版《学詠钢琴散曲集》（包括《年颂》《怀母》《闻孙逸仙先生死耗之余》和《流星》4首作品），是我国作曲家创作出版的第一部钢琴作品集。老志诚于1932年创作《牧童之乐》和《秋兴》两首钢琴曲。刘雪庵于1936年出版钢琴套曲《中国组曲》（包括《头场大闹》《傀儡舞踊》《西楼怀远》《中国少年进行曲》4首钢琴曲）；江文也1936年在日本创作钢琴套曲《断章小品16首》等。

[18] 同注[8]。

命题，也是目前最为薄弱的一个环节，尤其与德、俄、法、意等国钢琴学派之名家名作相比，存在很大差距。毕竟，我们不能离开欧洲音乐的渊源关系看待中国钢琴音乐文化事业的发展。

由量变到质变，是任何事物发展的必然规律。半个多世纪以来，涌现出许多具有鲜明中国风格的钢琴作品，无论在旋律、和声、织体、技法、韵律和民族气质方面都已经远远超越了齐氏钢琴音乐创作评奖那个时代的水准。在中国风格钢琴音乐创作的同时，必然会融入中国音乐特有的语境和创新技法。问题在于我们如何脚踏实地走向“中国钢琴乐派”的目标，如何在音乐教育中更好地融合钢琴演奏、钢琴音乐创作和传统音乐三者之间的命脉关系，从整体上解决钢琴音乐创作、钢琴演奏家的培养和中国风格自然渗透的实质问题。回顾齐氏钢琴音乐创作评奖和纪念齐尔品对中国钢琴音乐发展所做出的历史贡献，意义亦在于此。因此，我们认为，“中国钢琴乐派”的诞生，既不是乌托邦式的空想，又有着漫长的路程要走，是需要我们付出艰巨努力去实现的一个的目标。

（原载《中国音乐学》2012 年第 4 期）

［附注］本文合作者为山东师范大学音乐学院刘冬云副教授。

导向作用与实践检验

——“编者按”作为音乐批评之存在方式

在音乐批评领域的各类文章中，“编者按”（包括评论员文章或编辑部文章）是常常为人们忽略而实际上具有重要指向的一种音乐批评存在方式。其特征大致有五：一是以音乐期刊为阵地，于某篇文章（或作品）之上加一段文字，表示“编者”之思想、观念、意识、倾向；二是按语多为短文，短则寥寥数行，长亦千字左右，无拖泥带水之冗言，有快人快语之风格；三是出现概率极低，一种期刊，十期八期，三年两年，难得一见，仅是“偶尔露峥嵘”之文笔；四是无署名现象，“编者”只是一个隐形概念，并无具体作者指向，具一定“神秘感”，一般而言，体现了该刊物权威人士的意志；五是“编者按”往往浓缩了音乐批评尖锐性、针对性、导向性之本质，或一言九鼎，或呼风唤雨，或咄咄逼人，或商榷切磋，虽各不相同，却极显音乐批评之能事。因此，在历史与现实音乐期刊中，都不难看到“编者按”这样一种音乐批评方式之存在。同时，由于其文体短小、文思敏锐、文风直白、文笔犀利，人们可以从字里行间读出极其丰富的内涵信息，社会效应甚至于为洋洋洒洒之万言长文所不及。更为重要的是，它是时代的一面镜子，战争或和平时代，意识形态冲突或学术氛围宽松时期，“编者按”均有着异常鲜明的时代属性，某种程度上成为音乐批评领域时代意识的“晴雨表”。正视这样一种音乐批评方式所起到的作用，由此进行历史回顾与反思，是撰写本文之目的。

“实践观点”是人类生存基本法则之理论总结；“实践检验理论”则是在实践基础升华到理论高度之后再一次回归至实践层面，检验其“真理”程度的哲学观与方法论，有着“实践——理论——再实践”周而复始、一步步逼近真理的认知价值。无论自然科学或社会科学，真理均具复杂性与相对性之特点。人类认识自然、认识社会、认识自身之无止境，决定着理论研究、科学规律认识之无止境。音乐批评学作为音乐学的一个分支学科，往往结合音乐史学、音乐美学对音乐领域历史与现实中

的人（音乐家）、事（音乐现象）、物（音乐作品、论著）进行带有哲学理念的主观评论，其评论之正确与否，需要经由实践加以检验。“编者按”以“导向性”作为其最本质特征的音乐批评之存在，更需要接受历史与现实的检验。导向者，引导学术之方向也。在某种程度上具有将音乐界引向光明、繁荣之路或歧途、倒退之道的作用。现择几例，略作点评。

个案之一：“国立音乐院来稿”编者志

刊载于国乐改进社《音乐杂志》第 1 卷第 4 号（1928 年 10 月），文字如下（引文中着重号标记为本文作者所加，下文同）：

国立音乐院来稿

国立音乐院特刊（革命与国耻弁言）

我们刚要编成本院院刊付印发行的时候，革命的气势发展甚速，到了济南忽发生日兵武力戕害我军民的一大波折，时为五三。我革命气势一面进展，但济案交涉尚未就绪，而五卅又到了。新仇旧恨，重叠面前，我们全院同人，义愤幽忧，只有尽其在我，发表几首歌曲，增印特刊，供给国人采择，高歌慷慨，激励有众，亦不过聊尽一份责任。同学戴君写有发刊词一首，我们把来载在下面，似不必另有宣叙了。编者志。

拟本院特刊发刊词　　戴炳鑫

我们的同胞已经屡次被帝国主义任意惨杀了，我们的土地已经屡次被帝国主义占据了。最近，日本帝国乃更进一步，堂堂皇皇来阻止我国革命。侵据济南城，杀害我国许多军民，这真是大悖国际公法，蔑视中华民国。我们的耻辱无过于此了。这时候，也是我国存亡的关头。我们现在惟有弃了一切不干，一起到战场上去，把帝国主义打倒，把军阀杀尽。

我国立音乐院的同学，现在就两条路去奋斗。赶紧把同胞们的绝痛叫喊，制成歌曲，给同胞唱，鼓起同胞杀敌的勇气，激起同胞牺牲的精神。我们自己也立刻穿好武装，拿了刀枪，去与帝国主义痛战一场把帝国主义打倒。

这张刊物，衹算我们的工作最小的一部分。

同胞们，务须留心，这里的歌词，不是风花雪月，才子佳人，是我们悲壮的叫喊。同胞们，务须留心，这里的曲谱，不是娱乐，不是游戏，是作战的武器。

在“编者志”与“发刊词”下面，刊登了八首歌曲：1.《国难歌》（戴炳鑫作

歌，萧友梅作曲）；2.《国民革命歌》（陈希愚作歌，易韦斋作曲，萧友梅审订）；3.《国民革命歌》（郭绍猷作歌及曲）；4.《国民革命歌》（姚慎作歌，友梅作曲）；5.《五三国耻歌》（朱因作歌，吴伯超作曲）；6.《国耻》（冯国文作歌，萧友梅作曲）；7.《反日运动歌》（宋寿昌作歌及曲）；8.《忍耐！》（易韦斋作歌及曲，中华民国十七年五月卅）。

背景：1928年4月7日，国民政府发表《北伐宣言》。5月1日，革命军攻克济南。日军借口保护侨民，进兵济南，开始屠杀中国军民：5月3日，公然杀害山东交涉署主任蔡公时等17名外交人员，史称“五三惨案”；日军于5月11日攻占济南城，至5月底，共杀害中国军民6 123人，伤残1 701人，统称“济南惨案”。在这样的历史背景下，时任国立音乐院代院长的萧友梅带头作曲以示抗议，并发动全院师生创作了11首词曲作品，编成《革命与国耻》作为特刊出版。[1] 特刊《革命与国耻》附于《音乐院院刊》。蔡元培《发刊词》写于1928年5月13日，易韦斋《忍耐！》一曲标有“中华民国十七年五月卅”日期。1928年6月印刷的宣传用品《济南惨案》中载有萧友梅《国耻》、吴伯超《五三国耻歌》（歌名改《济南惨案歌》）、宋寿昌《反日运动歌》三首歌曲，证明歌曲来源于《音乐院院刊》之特刊《革命与国耻》。因此，可以证明特刊至迟在1928年6月初即可能以油印形式附于《音乐院院刊》同时发行。同年10月，国乐改进社《音乐杂志》正式发表国立音乐院来稿“编者志”“发刊词”和8首歌曲。

点评：国立音乐院《革命与国耻》特刊“编者志”即相当于“编者按”，是我国近代音乐史上一份极其珍贵的史料。它以无可辩驳的事实证明，在日本军国主义侵略中国的时代背景下，萧友梅院长领导下的国立音乐院是最早行动起来的一批爱国师生。这8首歌曲也是我国目前所见最早一批“救亡歌曲”，能够将近代创作抗日救亡歌曲之上限推前到1928年5月。戴炳鑫同学所写“发刊词”具有我国音乐界“抗日宣言”之作用，体现了萧友梅将歌曲创作视为“作战的武器”的音乐思想，并且号召以歌曲创作“鼓起同胞杀敌的勇气，激起同胞牺牲的精神”，“高歌慷慨，激励有众”。这样一种抗日救亡的爱国意识远远走在时代之前列，具有十分敏锐的历史眼光。有的音乐史著作未能反映这样的历史事实，大致有三种成因：一是史料匮缺，著作者未能看到《音乐杂志》第1卷第4号或原始文本；二是出于疏忽，即便看到，亦未能认识国立音乐院《革命与国耻》特刊“编者志”以及8首歌曲的重要史料价值，因而未在著作中体现历史的事实；三是掩盖历史真相，既看到了史料，亦认识

---

[1] 据常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》载，“五三惨案”后，全院师生共创作11首词曲，第6页。

其重要价值，由于意识形态需要，故意贬低萧友梅的历史作用，从而歪曲了历史的本来面目。无论如何，这一份“编者志”是我国近代音乐界有着特殊意义的音乐批评文本，正义凛然，大气磅礴。8首歌曲中萧友梅创作与审订的作品占有4首之多。萧友梅作为“编者志”的无形形象跃然于白纸黑字之间。这样的“编者按”经得住历史的检验，历史将会记住《革命与国耻》特刊文字洋溢的爱国精神和歌曲起到的“作战武器”作用。实践检验已经证明，萧友梅在抗日战争期间始终以高度爱国主义精神屹立于天地之间，为我国近代音乐教育事业的发展做出了不可磨灭的贡献，可谓鞠躬尽瘁，死而后已。

个案之二：《人民音乐》评论员文章对钱仁康的批判

上海音乐学院教授钱仁康在1958年第4期《音乐研究》上发表了《黄自的生活、思想和创作》，同年第5期《音乐研究》又发表《黄自主要作品分析》一文。1958年第12期《人民音乐》发表“本刊评论员”评论《在音乐理论批评战线上必须拔去白旗、插上红旗！》现摘录部分文字（开头与结尾）如下：

> 黄自先生不仅在音乐教育上有很大的贡献，在音乐创作上由于他的爱国主义思想和民主倾向，使他创作了像“长恨歌”、“抗敌歌”、“旗正飘飘”及其他一些反映了一定的人民情绪的作品，对我国新音乐艺术的发展具有一定的贡献；**但是由于他对于中国人民解放斗争缺乏正确的认识，并且有很深的资产阶级正统观念和唯心主义思想，因此他同时也为反动统治阶级作过一些反动歌曲，发表过一些不正确的，甚至反动的言论**。
>
> 对于这样一位音乐界的历史人物，我们需要进行科学分析，给予正确估价。这不仅对于我们了解那个时代音乐艺术的发展和斗争十分必要，也能够帮助我们正确地解决今天音乐工作中的某些问题。但这必须站在无产阶级的立场，必须运用历史唯物主义的观点，实事求是地根据具体的事实（作品、文字、言行……）进行客观的分析，才能得出正确的结论。
>
> ……
>
> 正如很多同志在批判中指出的，钱仁康的资产阶级思想观点不单是他一个人的，而是代表着音乐界的一部分人。**因此，我们同钱先生的争论，也不是同他一个人的争论。这种争论关系到对两条道路的估计：究竟是黄自是革命音乐的旗帜还是聂耳是革命音乐的旗帜**？说黄自不是革命音乐的旗帜，并不

会因此否定他的爱国的民主的思想，也不能抹煞他对新音乐的贡献，不过是把事实弄得更清楚，给予他更正确的评价。

拔除音乐学术研究中钱仁康先生所树立的白旗是这个思想批判运动的开始，我们必须乘胜追击，挖深挖透；进而拔掉音乐学术研究中的一切类型的白旗，在各个阵地上都插上无产阶级的红旗，把马克思主义的旗帜举得更高！

背景：中华人民共和国成立后，文学艺术事业的发展曾呈现出一派欣欣向荣的景象。1956 年 5 月，毛泽东提出“百花齐放，百家争鸣”的“双百”方针，更使文艺界和学术界欢欣鼓舞，信心倍增。可惜，好景不长。1957 年开始的“反右”运动，文艺界属于“重灾区”，一大批文化精英式的文学家、艺术家、音乐家被戴上“右派分子”帽子，或消失于人间，或劳改于监狱，或下放于农村，或监督于单位。“阶级斗争为纲”成为我国文艺方针的基石与理论依据。知识分子斯文扫地，文化事业大伤元气。1958 年音乐界批判钱仁康的“拔白旗运动”实际上是“反右”扩大化方针、路线的伸展与延续。此后，“大跃进”“自然灾害”“反右倾”“文化大革命”等一系列天灾人祸使得我国文艺事业备受“左”倾路线的干扰与摧残，直到改革开放之后终于迎来了人文精神回归的春天。《人民音乐》评论员文章反映了这样一个历史过程中音乐批评“权力话语”所特有的盛气凌人、混淆是非之意识形态的观念与作风。

点评：钱仁康（1914—2013）[2]是我国音乐界治学严谨、为人谦恭的学者。他研究黄自的两篇文章，是音乐学界评价历史人物的经典之作，对于“以史为鉴”促进与繁荣现代音乐事业发展无疑有着重要的指导与借鉴意义。评论员文章则无端发难，将学术研究引向政治化，上升到“两条路线斗争”的高度加以批判。认为“钱仁康先生完全是站在资产阶级的立场，借用许多马列主义文艺理论的词句，用主观唯心主义的观点，宣扬了彻头彻尾的资产阶级的音乐路线。……实际上是资产阶级思想在音乐理论战线上向无产阶级争夺思想领导权的另一种表现”。文章貌似客观公正，摆出一副马列主义理论家的姿态，用“辩证法”对黄自的贡献与问题进行“分析”，实际上通篇文章充满了强词夺理、肆意谩骂的恶劣作风，将我国近代音乐界的领军式人物黄自定性为“为反动统治阶级作过一些反动歌曲，发表过一些不正确的甚至反动的言论”。将钱仁康的文章归属于“两条路线斗争的本质问题”。这样的音乐批评文字，今日之青年学子会感觉到十分“陌生”，非常“新鲜”，但它却是中国音乐界在一个相当长的历史阶段中音乐批评的“主流话语”，其观点、方法、学风之荒唐、颠倒黑白和横行霸道已无须赘述，今天的历史已经证实，《人民音乐》评论员文章并非“真理”，而是“荒谬”。中华人民共和国成立初期对马寅初“新人口

---

〔2〕 钱仁康先生于 2013 年 3 月 15 日逝世。此注为本文集后补。

论”的批判，使中国人口增长几近失控；对钱仁康研究黄自两篇文章的批判，则使中国现代音乐史学的建设与发展滞后近30年时间。学术理论的价值，音乐批评的作用，已经在“实践检验”中更加彰显出其重要的现实意义。实践检验也已经证明，钱仁康是我国音乐学界一位德高望重、著作等身的大学者。

个案之三：《人民音乐》刊头语《致读者》

1986年4月，中国音乐家协会的机关刊物《人民音乐》改版，组织新的编委会，任命新的主编。《人民音乐》于1986年第4期发表了“刊头语”《致读者》，全文如下：

> 《人民音乐》创刊以来，已经度过了35个年头。这三十几年可谓风风雨雨，崎岖坎坷。我们的刊物办得如何呢？无论是成绩，是贡献，是过失，是曲折，所有这一切，我们的读者是最清楚的了。
>
> 党的十一届三中全会以来，社会的巨大变革像潮水般冲击着一切领域。面对现实，我们必须做出新的选择。正由于这个缘故，中国音乐家协会决定本刊改版。
>
> 本刊为中国音乐家协会主办的评论性机关刊物，是研究音乐社会学的学术性刊物和中国音乐的信息中心。
>
> 强调评论性。通过评论贯彻党的文艺政策，发挥理论对实践的指导作用。
>
> 研究音乐社会学。旨在以当今社会和未来社会、中国社会和全球社会为广阔的背景，研究音乐与社会的关系。
>
> 音乐信息中心。则指广泛收集和迅速传递音乐信息，为我们的决策和行动提供充分的依据。
>
> 改版后，本刊将着重对大家迫切关心的现实音乐生活中的重大问题进行探讨；鼓励发表各种不同的学术见解，并展开自由的讨论。
>
> 《人民音乐》是属于每一位音乐家和音乐爱好者的。愿大家关心它、支持它、爱护它。
>
> 朋友们！让我们一起——
> 为中国音乐的航船鼓起时代的风帆
> 驶向世界
> 驶向未来！

背景：党的十一届三中全会迎来了中国改革开放的春天。中国社会的每一个角落都在开始发生急遽变化。《人民音乐》编委会改组则是当年音乐界轰动一时的重大事件。1986年第4期《人民音乐》刊头语《致读者》正是在这样的背景下传递着时代的信息。“党的十一届三中全会以来，社会的巨大变革像潮水般冲击着一切领域。面对现实，我们必须做出新的选择。正由于这个缘故，中国音乐家协会决定本刊改版。”并且指出：“改版后，本刊将着重对大家迫切关心的现实音乐生活中的重大问题进行探讨；鼓励发表各种不同的学术见解，并展开自由的讨论。”号召音乐界由此开创一个新的历史局面。

人们关注改版后《人民音乐》将会以一个什么样的姿态出现，能否体现改革开放新时期中国音乐批评观念更新与思想解放的时代特色，在这样一个历史转折过程中如何发挥作为“中国音乐家协会主办的评论性机关刊物”特殊使命与历史作用。《致读者》最后几句话以诗一般的语言表述了“天将降大任于斯人也”的豪情壮志。改版后，《人民音乐》面目一新，发表许多历史反思的文章，成为人们争相传阅的刊物。但是，中国历次朝代的“变法”，常常是一条曲折道路，甚至会付出悲剧性的代价。人们注意到，《人民音乐》改版后，主编李西安，副主编张弦、舒泽池。往后发生了一系列戏剧性现象，1989年第1—3期《人民音乐》仅署名编辑者人民音乐编辑委员会。第4期起，署名主编李西安，副主编张弦。1990年第3、4期又署名人民音乐编辑委员会。1990年第5期起，署名主编赵沨，副主编张弦。人们不禁在思考：这一时期音乐界究竟发生了什么事情？新时期中国音乐批评正在遭遇着一种什么样性质的“批评”？

点评：中国社会改革开放后，音乐界正酝酿着意识形态领域一场疾风暴雨式的搏斗。王安国《我国音乐创作“新潮”纵观》（《中国音乐学》1986年第1期）是第一篇对新时期作曲家采用现代主义技法进行音乐创作加以宏观论述的文章，剖析了“新潮音乐”的理论概念及其创作特色。1986年8月辽宁兴城召开“全国中青年音乐理论家座谈会”。居其宏《归来兮，批评之魂——中青年音乐理论家对音乐批评的反思与呼唤》（《人民音乐》1986年第10期）、戴嘉枋《面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化》（《音乐研究》1987年第1期）、乔建中《什么是发展当代音乐的必由之路——由吕骥同志〈音乐艺术要坚持走社会主义道路〉引发的思考》（《中国音乐学》1988年第2期）、张静蔚《音乐理论的历史反思》（《人民音乐》1988年第6期）等文章，不妨说是我国改革开放初期涌现出的主张观念更新与思想解放、进行历史反思的第一批“重量级”学术论文，对于冲破长期以来禁锢人们思想的“左”的意识形态束缚，起着时代“弄潮儿”作用——《人民音乐》刊头语《致读者》则有着“呼风唤雨”之功。然而，意识形态领域的斗争从来不是在风平浪静中进行的。未几，“批判资产阶级自由化思潮”运动在音乐界拉开帷幕。

1990年6月在北京召开的“音乐思想座谈会”上，两种思想倾向斗争展开了针锋相对较量。会议的中心主题及其肃杀氛围从李焕之在开幕式上宣读贺绿汀致座谈会的一封公开信中即能一览无余。信中说：“看了《中国音乐报》1990年5月25日登出的《音乐研究》5月19日座谈会上的绝妙的发言，说是‘当前我国音乐创作存在着渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变性质的问题’，引起全国音乐界舆论哗然，仿佛音乐界又开始了‘文化大革命’。现在音乐思想工作会上又提出‘渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变的问题’，实际上是把艺术与政治混在一起，又重新搞从30年代开始音乐界极左派的那一套给音乐工作者扣帽子、打棍子的故技，是不得人心的，是严重违反目前党中央的政策的，难道这也能叫安定团结吗？也能叫马克思主义吗？”[3]贺老作为近现代中国音乐界“良知”的核心人物，在改革开放新时期依然发挥着中流砥柱的作用。

英国诗人雪莱有首题为《冬来了，春天还会远吗？》的诗篇。诚然，即便春天来了，还会有“倒春寒”现象，似乎比冬天更为寒冷，即所谓“乍暖还寒时节，最难将息”。然而，在这场意识形态领域的斗争中，最鲜明一个特点是一批中青年音乐理论家的茁壮成长，尤其是继承了贺绿汀“硬骨头”精神的刚性音乐批评家不怕打压、融入现代观念气质的学者，显示了无畏的斗争锋芒，两种力量对比已经开始发生“倾斜”，显示出在正确路线指引下历史将属于未来的特性。这样一种历史过程，在日后中国音乐文化事业发展中，将越来越展示出改革开放新时期学者的人文精神与学术的创新价值。实践检验再次证明，《人民音乐》改版后的刊头语《致读者》是一份珍贵的音乐批评文本，富于历史眼光和批判精神，预言了中国音乐的航船将驶向世界，驶向未来！

个案之四：《人民音乐》刊载朱践耳《生活启示录》的“编者按”

《人民音乐》1991年第10期刊登朱践耳《生活启示录》一文，上有“编者按”一则，全文如下：

> 朱践耳的文章很好，这里涉及了两个问题：① 为了表现特定内容的需要，任何技法我们都该批判地吸收，但是，这不等于全部、完全接受这种技法、流派

---

[3] 转引自居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》，中央音乐学院出版社，2008，第48页；中国音乐家协会编《音乐思想座谈会简报》第3期（1990年6月25日）。

> 的哲学观、价值观、音乐观的整体。具体说，借鉴西方现代主义、后现代主义……的技法，我们不应反对。但作为一种文艺思潮的总体（如唯科学主义、反理性主义……）则是我们不能接受的；② 我国创作界近年来在引用西方现代技法上，做出了不少成功的尝试，但这种即便是成功的尝试也不应像有些论者讲的那样，是我们走出“低谷”的唯一的“火把”与“光明”，这只能是一种创作方法的借鉴，像任何创作方法一样，都不应有“定于一尊”的地位。
>
> 总之，朱践耳同志的创作经验体会，很值得重视，但上述两个问题，也很值得展开进一步的讨论。

背景：音乐创作历来是中国音乐文化事业的“聚焦点”，也代表着中国音乐过去、现在走过的以及未来将要走的道路。中国社会改革开放后，一批青年作曲家如瞿小松、谭盾、叶小刚、陈其钢、陈怡、郭文景、唐建平、许舒亚、王建中等以新的创作观念以及20世纪以来的作曲技法进行了创作实践探索，老中年作曲家朱践耳、罗忠镕、杜鸣心、鲍元恺、郭祖荣、汪立三、陈铭志、高为杰、王西麟、赵晓生等也创作出了一大批具有“新潮音乐”特色的作品。朱践耳（1922—　）是我国近现代老一辈优秀作曲家，他创作的《黔岭素描》、《纳西一奇》、《第一交响曲》（1986）、《第二交响曲》（1987）、《第三交响曲》（1988）、唢呐协奏曲《天乐》（1989）等作品在新时期音乐界引起强烈反响。他的《生活启示录》是一篇谈自己深入云南、西藏采风，深入生活基础上创作《黔岭素描》、《纳西一奇》等作品的体会，进而强调音乐创作灵感、语言、风格、技法等均需要来源于生活体验的“悟性”文章。“编者按”则以“文艺思潮”和“定于一尊”实际上加以否定，并煽动性地号召“也很值得展开进一步的讨论”。朱践耳为此于1991年12月19日写了《一封公开信》（发表于《人民音乐》1992年第5期），同时，《人民音乐》以“编者”名义发表《对一封公开信的复信》。朱践耳在《中国音乐学》1993年第1期发表《关于文艺批评——从我一篇文章的遭遇说起》一文，对“编者按”再做出反批评。这场争论反映了“新潮音乐”创作在理论层面与主宰音乐理论刊物决策者之间的交锋，在较量中谁占“上风”，谁占“下风”，实际上已经体现着时代风向的转换。

点评：音乐批评对于音乐创作究竟有着一种什么样意义？是否能够起到通常所说“理论指导实践”的作用？其实，以往常常不适当地夸大音乐批评在音乐创作中的地位。作曲家几乎没有按照音乐批评家的“指点”或“教导”进行创作的，而是根据自己的阅历、个性、审美观念、生活感受、创作技法、艺术风格等创作音乐作品，音乐批评充其量不过起到一种舆论导向与社会评价作用而已。作曲家和音乐批评家彼此之间是一种平等的“伙伴”关系，批评意见既能够参考，也可以拒绝，因为艺术创作需要最大限度发挥个性。如果认为权威性文艺理论家“指示”必须无条件执

行,只会导致音乐创作公式化、概念化、庸俗化的弊端流行。这样的创作现象无论在历史上或现实中均屡见不鲜,也是音乐文化界需要总结的经验教训。《人民音乐》“编者按”恰恰认识不到这样一种音乐创作规律性现象,依然按照“实用文本”模式对作曲家指手画脚、颐指气使,引出新时期关于音乐创作的一场争论。朱践耳《一封公开信》说“音乐刊物原是一个学术探讨、百家争鸣的园地。要创造一个良好的学术环境。在改革开放的今天,我们的编者、作者、读者之间需要的是更多的相互理解、相互学习、相互尊重,需要的是实事求是的文风和科学分析的态度。平等待人、以理服人总比以势吓人、以权压人为好”。在《关于文艺批评》一文中,他还指出“正确而明智的方针应该是大胆吸收和借鉴人类社会创造的一切文明成果”。朱践耳的胆识体现了新时期音乐界创作自由与民主意识的觉醒,而写“编者按”的强权话语代言人则失去了往昔一呼百应的“权威性”与“号召力”。改革开放的社会实践同样在检验着音乐创作和理论批评以及两者之间关系的真理与谬误。实践检验再度证明,朱践耳在音乐创作实践中是一位富于开拓、创新精神的优秀作曲家,他的音乐作品在不同历史阶段都具有鲜明时代特色,深受广大听众喜爱。

个案之五：《人民音乐》“编者按”对《黎锦晖评传》及书评的批评

在《人民音乐》1995 年第 9 期,耘耘(郭树群笔名)发表书评《世事洞明皆学问——读〈黎锦晖评传〉》,《人民音乐》加一“编者按”,文字如下：

> 对历史人物的评价问题,是史学中一个带根本性质的问题。过去,对黎锦晖的评价上可能有不全面之处。(**但据记忆所及,对黎的儿童歌曲是基本肯定,而否定的是他的一些流行歌曲。原著和书中均称之为“爱情歌曲”,这可能有为黎氏洗刷和“为贤者讳”的意图。**)如果说“不公正”,是有些史、论著作只提了对黎氏否定的一面,未提及肯定的一面,**但孙继南同志的原著和本文对之的评价,也有一些值得讨论的地方。**

背景：黎锦晖(1891—1965)是我国近代在儿童歌舞音乐、流行歌曲(时代曲)创作,创建专门训练歌舞人才教育机构,组织商业化歌舞表演团体以及培养大批歌星等方面都做出重要贡献的音乐家,同时,又是备受争议之音乐家,一生遭遇不公正批判,被冠以“黄色音乐鼻祖”骂名。孙继南(1928—)是一位治学严谨、力求让

史实说话的音乐史学家。在学术气候较为严峻情况下，他的著作《黎锦晖评传》[4]不遗余力地为黎锦晖正名，出版后郭树群为之撰写书评。此时中国社会改革开放已进入第17个年头，思想解放成为促进学术研究的巨大动力，对历史人物的评价也越来越较为客观、公正，体现着时代的进步。但是，“左”的思想流毒在音乐界依然有一定市场，尤其是对黎锦晖爱情歌曲仍然褒贬不一。但是，史学著作之价值也正在于用历史事实恢复历史的本来面目。在社会与意识形态转型时期，“编者按”所代表的观念意识值得深思。

点评：学术著作之价值，正在于开拓学术之生命，言人之所未言，言人之所不敢言，表述自己新的学术见解。正如郭树群所说：“为黎氏作传，而且要予以评说，确属近现代音乐史研究的前沿课题。对于这位毁誉交织的音乐家，历来的评述均给人以不确切的朦胧印象。……于是，让这样一位创作道路和世界观都较为复杂的人物还原其历史的、人的本原，就成为近现代音乐史学研究的一个不容推却的课题。孙先生以知难而上的勇敢精神，以历史唯物主义的治学方法，将对这一问题的研究成果呈诸学界。”《人民音乐》“编者按”提出的“对历史人物的评价问题，是史学中一个带根本性质的问题”，其实只说对一半，完整地说，用什么样的史学观和方法论评价历史人物，才是史学中一个带根本性质的根本问题。“编者按”在回顾历史对黎锦晖的评价时轻描淡写地说“过去，对黎锦晖的评价上可能有不全面之处”，到底是怎样一种“不全面”呢？即“据记忆所及，对黎的儿童歌曲是基本肯定”，“是有些史、论著作只提了对黎氏否定的一面，未提及肯定的一面”。“编者”的“记忆”显然掩盖了历史真相；且反过来责难原著对黎锦晖“爱情歌曲”评价“可能有为黎氏洗刷和‘为贤者讳’的意图”，“也有一些值得讨论的地方”。应该说，“编者按”与一般相异学术见解不同。学术界允许不同学术观点存在，即便至今有人对黎锦晖“时代曲”依然持否定态度或批评意见，也属于正常现象，可以发表不同批评观点，允许表述各自学术思想。但是，“编者按”社会影响不容忽视，不仅反映一种个人认识，而且代表着权力意志，有着刊物严正声明之导向。令人奇怪的是，这次“编者按”却毫无下文，既无人挺身而出响应“讨论”，作者亦丝毫不予理睬，继续着自己的学术研究，说明随着中国社会改革开放在音乐界的逐步深入，历史已经很难倒退到“左”的思想倾向占统治地位之时代。“编者按”权威丧失殆尽，自然，也就失去了这种音乐批评方式所具有的“导向性”作用。实践检验再次证明这样一个真理：还原历史真相的史学著作才是真正的“信史”，孙继南以更为丰富、翔实的史料和严谨、求实的治学方法出版之新著《黎锦晖和黎派音乐》进一步为黎锦晖正名，在学术界引起重要反响。

---

[4] 孙继南：《黎锦晖评传》，人民音乐出版社，1993；《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社，2007。

个案之六：《音乐研究》2009年第1期的“编者附言”

2009年第1期《音乐研究》在一篇文章之后有一段“编者附言”，文字如下：

> 2007年，留德博士孙海在美国发现齐尔品1935年发表的英文文章*Music in Modem China*，并译成中文，同年9月，孙继南教授将此事告知我刊编辑部。遗憾的是，由于版权归属问题，该文只能以文献译读方式在国内先期发表。考虑齐尔品对中国近代音乐的影响，正式发表译文全文需要首先解决有关版权事宜。在各方积极联系过程中，梁茂春教授得知此事，他热心地与远在美国的齐尔品亲属进行联络，终于在2008年10月，由他转来美国齐尔品协会同意翻译刊发中文的授权书。新年伊始，我刊特刊印该音乐历史文献中文译本，以飨读者。谨此，也向上述国内学人、出版界同仁和齐尔品先生的亲属致以诚挚的谢意！

背景：时代的车轮已经驶向了2009年，音乐界对于这种回归学术的“编者附言”真是久违了。中国音乐事业的繁荣与发展，离不开海外学者的支持与参与。美国的周文中、韩国鐄、周勤如，澳大利亚的杨沐，新西兰的宫宏宇，德国的孙海等，都是长期以来以自己学术成果，或是对国外研究中国音乐的文献资料不断向国内学界介绍，对于推动中国音乐学的发展做出了很大贡献。其中，音乐期刊则是重要的中介和学术阵地。孙海发现齐尔品在美国《音乐季刊》（*The Music Quarterly*）第21卷第4期（1935年10月）发表《现代中国的音乐》一文，是一篇很有价值的音乐历史文献。这是我们十分熟悉的老朋友俄裔音乐家齐尔品（Alexander Tcherepnine，1899—1977）于20世纪30年代在中国滞留期间，对音乐界许多人物与事情的亲身经历与见闻。文章从发现、翻译到正式发表也经历了一番曲折过程。编者将之作为“附言”置于文后，有着某种强调意义。

点评：这是一则波澜不惊的“编者附言”，完全属于学术性质，与人们印象中政治色调浓厚的“编者按”大相径庭，却依然有着“导向性”价值：一、编者与学界、读者完全是一种平等、友善关系，读来亲切、自然，在学术上能够产生心理方面的“互动”作用。二、重视国内与海外音乐界学术交流的重要意义，对于进一步加强学术的交流合作将会产生积极的影响。三、强调版权意识，加强学术规范，《音乐研究》本身做出了示范榜样。我国学界学术规范意识十分薄弱，抄袭、剽窃现象时有发

生，甚至一些学者、教授也在所难免，而且屡禁不止，对于学术界的学风建设造成极大伤害。从齐尔品译文发表的版权事宜中无疑使我们认识到学术规范的重要性。编者显然对此有清醒认识，故而在“编者附言”中介绍了文章能够发表的过程。四、在新年伊始之际，向读者推荐这一篇在历史中封存了70余年的珍贵音乐文献文本，并答谢为此做出努力的学者、出版界同行和齐尔品先生的亲属。这是一篇非常人性化的“编者附言”，能够唤起学界重视版权意识，引起人们学术情绪的共鸣，实际上还在呼唤着：人文精神，魂兮归来！笔者坚信新时期的社会实践检验也将会得出相应的结论。

“编者按”这种以“导向性”作为本质特征的音乐批评存在方式具有两种精神能量：创造力与破坏力。前者有着一种凝聚性，可以调动更多积极力量，团结一切可以团结的学者、读者，共同促进我国音乐文化事业的繁荣。本文“个案”之一、三、六都起到了这样的作用；后者则常常以“真理”之化身自居，排他性的批判锋芒是其鲜明的基调，会对音乐家的创作、研究造成困扰，甚至会形成破坏音乐界团结的不良局面。本文“个案”之二、四、五即属于这样的范畴。所有这些，历史与现实的实践检验都已作出了谁是谁非的结论。平心而论，后者主观上依然认为撰写“编者按”是在宣扬“真理”，结局却使他们走向反面。这是由于时代意识形态偏见与局限打造了这样的音乐理论家和音乐批评家，在某种意义上，他们也是时代牺牲品。但是，固执己见（或谓坚守固有观念）是他们需要承担的个人责任。音乐批评与实践检验是一对矛盾统一物，音乐批评必须接受实践检验的考验；同时，实践检验反过来又促使音乐批评升华到一个更为接近“真理”的理论高度。那种认为“真理”是永恒的、绝对的、万古不变的、无须接受实践检验的僵化理论观念，在中国社会改革开放时代潮流中，认真进行一番历史反思无疑是十分必要的。

本文以“编者按”作为音乐批评的一种存在方式切入，选择我国80年来音乐期刊中几种不同类型“编者按”加以介绍并作简要点评，目的在于回顾这种音乐批评方式对于历史及现实所起到的正、负面之作用与影响，在某种程度上也反映了我国音乐批评界80年来所走过的曲折历程，我们应当总结并接受这些宝贵的历史经验教训。

“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”是唐朝诗人刘禹锡寓有深刻哲理的诗句，不妨借来比喻我国社会改革开放春天的来临和中国音乐航船千帆齐发的壮观景象。

（原载《音乐研究》2009年第3期）

新作迭出　百舸争流

——“后杨荫浏时代”中国音乐史学的几点思考

现代意义的中国古代音乐史学发轫于叶伯和著《中国音乐史》（上卷，1922）。此后，童斐《中乐寻源》（1926）、郑觐文《中国音乐史》（1929）、许之衡《中国音乐小史》（1931）、缪天瑞《中国音乐史话》（1931）、孔德《外族音乐流传中国史》（1934）、王光祈《中国音乐史》（1934）、朱谦之《中国音乐文学史》（1935）、萧友梅《旧乐沿革》（编写于1938年）等音乐史著作的诞生，标志着中国古代音乐史学开辟了“初创期”时代。

自20世纪40年代至70年代，主要著作成果有：杨荫浏著《中国音乐史纲》（完成于1944年1月，1952年出版，以下简称《史纲》），蓝玉崧著、吴大明整理《中国古代音乐史》（1956年蓝玉崧讲授内容，吴大明整理后于2006年3月由中央音乐学院出版社出版），李纯一著《我国原始时期音乐试探》（1958）、《中国古代音乐史稿·第一分册》（1958），沈知白著《中国音乐史纲要》（写于1958年，1982年出版），廖辅叔编著《中国古代音乐简史》（1964），杨荫浏著《中国古代音乐史稿》（1964年由音乐出版社出版从远古到宋代部分上、中两册；1981年出版完整书稿，分上、下册，以下简称《史稿》），张世彬著《中国音乐史论述稿》（写于1971年，1975年香港出版）。《史稿》是中国古代音乐史学的划时代巨著。作为博古通今、学贯中西的通才式学者，杨荫浏深厚的国学功底，对音乐历史文献的熟知，律学研究与实验、传统音乐实践与研究的广度与和深度，宗教音乐的精通以及对西方音乐的认知，开辟了中国音乐史学一个新的时代。有学者认为：“《史稿》没有把《史纲》的学术成果全部吸收进去，这不能不说是一种遗憾。”[1]无论如何，《史稿》全方位地诠释中国古代音乐文

---

[1] 郑祖襄：《一部仍具学术价值的“旧著”——谈杨荫浏先生的〈中国音乐史纲〉》，原载《中国音乐学》，1999年第4期，又载《华夏旧乐新证》［郑祖襄音乐文集］，上海音乐学院出版社，2005，第263—277页。

化的历史发展，构建了中国古代音乐史著作的完整体系，这是国内外学界所公认的评价。中国古代音乐史学以杨荫浏的著作为标志进入了学科“发展期”。

杨荫浏著《中国古代音乐史稿》虽然出版于中国社会改革开放之后，却开始写作于1959年，完成于1977年。1984年杨荫浏先生与世长辞，中国古代音乐史学进入了“后杨荫浏时代”。中国社会改革开放之后，这一学科的发展现状如何，取得了哪些突破性成就与亮点，存在着什么样的不足，是本文加以思考与述评之重点所在。

中国古代音乐史学出版著作成果与分类

中国古代音乐史学的主要研究对象包括音乐历史文献、音乐考古、音乐图像、传统音乐研究、专题史、断代史、地方史、史学史、乐律学、乐器学、音乐美学以及中外音乐文化交流等多种学科交叉研究为特色，以中国古代音乐史著作为成果体现的一门音乐学下属学科。因此，从广义上说，这些分支学科的研究成果不仅是中国古代音乐史学一个不可分割组成部分，而且从各个方面推动着音乐史学的发展与进步。中国社会自改革开放以来，新作迭出，百舸争流，形成了前所未有的繁荣景象。现按相对具有全国性影响之有关著作出版年月为顺序，排列如下。一览之余，中国社会新时期30年来古代音乐史学学科建设与发展之现状，或许能够给人留下一个较为深刻的印象。

1. 吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》，人民音乐出版社，1983年12月初版，1993年3月出版［增订本］；
2. 田青编著：《中国古代音乐史话》，上海文艺出版社，1984年6月出版；
3. 刘东升（执笔）、袁荃猷编撰：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988年11月初版，2008年5月出版［修订版］；
4. 修海林：《古乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》，山东文艺出版社，1989年1月出版；
5. 夏野：《中国古代音乐史简编》，上海音乐出版社，1989年2月初版；
6. 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989年12月初版，2006年5月出版［修订版］；
7. 孙继南、周柱铨主编：《中国音乐通史简编》，山东教育出版社，1991年3月初版；
8. 许常惠：《台湾音乐史初稿》，全音乐谱出版社，1991年9月初版；

9. 金文达：《中国古代音乐史》，人民音乐出版社，1994年4月初版；
10. 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社，1994年5月初版；
11. 李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社，1994年10月初版，2005年7月出版[修订版]；
12. 缪天瑞：《律学》[第三次修订版]，人民音乐出版社，1996年1月第1版；
13. 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社，1996年8月第1版；
14. 《中国音乐文物大系》“湖北卷”“北京卷”“陕西·天津卷”“江苏·上海卷”“四川卷”“河南卷”“新疆卷”“甘肃卷”“山西卷”“山东卷”，大象出版社，1996—2001年出版；“湖南卷”，2006年10月出版；“内蒙古卷”，2007年3月出版；
15. 黄翔鹏：《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》，台北市《汉唐乐府》，1997年12月初版；
16. 袁炳昌、冯光钰主编：《中国少数民族音乐史(上)》，中央民族大学出版社，1998年1月初版；
17. 秦序编著：《中国音乐史》，北京文化艺术出版社，1998年1月第1版；
18. 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998年7月初版；
19. 郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社，1998年10月初版；
20. 乔建中主编：《中国音乐》，文化艺术出版社，1999年1月北京第1版；
21. 伍国栋：《中国音乐》，上海外语教育出版社，1999年8月第1版；
22. 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999年10月初版；
23. 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999年10月第1版；
24. 祁文源著、李锦生增补：《中国音乐史》，甘肃人民出版社，2002年3月第1版；
25. 陈秉义编著：《中国音乐通史概述》，西南师范大学出版社，2003年7月第1版；
26. 王子初：《中国音乐考古学》，福建教育出版社，2003年8月初版；
27. 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004年5月第1版；
28. 陈应时：《敦煌乐谱解读辨证》，上海音乐学院出版社，2005年6月第1版；
29. 关也维：《唐代音乐史》，中央民族大学出版社，2006年5月初版；
30. 刘再生：《中国音乐史简明教程》(上、下册)，上海音乐学院出版社，2006年5月第1版；

31. 秦序主编：《中华艺术通史·隋唐卷·上编》，北京师范大学出版社，2006年6月初版；
32. 方建军：《商周乐器文化结构与社会功能研究》，上海音乐学院出版社，2006年12月第1版；
33. 陈应时、陈聆群主编：《中国音乐简史》，高等教育出版社，2006年12月初版；
34. 田可文编著：《中国音乐史与名作赏析》，人民音乐出版社，2007年9月第1版；
35. 郑祖襄：《中国古代音乐史》，高等教育出版社，2008年5月初版；
36. 郭树群主编：《中国乐律学百年论著综录》[续编]，人民音乐出版社，2008年9月北京第1版。

此外，这一时期许多学者的论文集大量出版，如李纯一、冯文慈、黄翔鹏、陈应时、冯洁轩、秦序、郑祖襄、王子初、方建军等有关音乐文集同样是史学研究的一个重要组成部分。由于本文容量难以囊括并点评所有古代音乐史学有关学科各类著作。[2] 如传统音乐、音乐美学和音乐史学关系极为密切，但目前均为音乐史学之并列学科，黄翔鹏著《乐问》[3]、蔡仲德著《中国音乐美学史》[4]、许健编著《琴史初编》[5]、项阳著《山西乐户研究》[6]等，都是对中国古代音乐史研究有重要影响的专著，因其交叉性质，不予列入。另，由于笔者孤陋寡闻，有些相关重要学术成果，未能进入本文视野。以排他法确定评述范围之后，本文对中国古代音乐史学研究成果主要归纳为：(一) 音乐考古，(二) 音乐图像，(三) 音乐文献，(四) 律学研究，(五) 少数民族音乐史与地方史研究，(六) 中外音乐文化交流史研究，(七) 专题史、断代史研究，(八) 中国音乐通史著作成果这样8个方面。从上述有关著作中不难看出，“后杨荫浏时代”音乐史学具有3个显著特色：一是涌现一批老、中、青结合的学者群体；二是中、青年学者的研究功力趋向成熟化，研究方法趋于多样化，其中许多学者在史学界起到中流砥柱作用；三是上述各类成果多数具有厚重学术分量，体现出独到学术见解与社会文化价值，尤其是21世纪前后出版的著作成

---

[2] 刘再生：《横看成岭侧成峰 远近高低各不同——20世纪中国古代音乐史的研究》，载《中国音乐学》，1999年第4期。该文中已介绍与点评过的上述著作，本文不再重复。

[3] 黄翔鹏：《乐问》，中央音乐学院学报出版社，2000。又见中国艺术研究院中国音乐研究所编《黄翔鹏文存》(下卷)，山东文艺出版社，2007，第645—739页。

[4] 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，1995。

[5] 许健编：《琴史初编》，人民音乐出版社，1982。

[6] 项阳：《山西乐户研究》，文物出版社，2001。

果（包括上述各类著作［修订版］在内），在学术领域以新视角、新观念、新史料、新方法进行研究，深刻地反映着中国社会改革开放30年来学术民主、科学意识与研究方法多元化的时代特色，这是时代进步与文化发展之必然，也是音乐史学界前所未有的一种可喜现象。

三个突破：史学观念、音乐考古与音乐图像、乐律研究

新时期30年来，改革开放观念逐步拓展，解放思想成为促使文化发展的巨大动力。同杨荫浏时代的音乐史学最高标志性成果《史稿》相比，大致可以概括为“三个突破、两个亮点、一个期待”。这既是“后杨荫浏时代”中国古代音乐史学学科取得的巨大进步，同时，也标志着改革开放时期迎来了音乐史学界多元化与个性化的学术研究时代。

（一）音乐史学时代观念的突破

任何时代学术著作无不受到时代观念的影响与制约，形成特定的时代成就及时代局限。《史稿》写作年代，正是极“左”思潮占统治地位岁月。尽管杨荫浏写成《史稿》后，“因为不肯按某些人的‘旨意’修改。使书稿在印刷厂白白躺了十多年。文革后，杨先生再次对书稿加以修改订正，终于在1981年2月出版了《中国古代音乐史稿》一书。”〔7〕但是，《史稿》在强调劳动人民创造音乐艺术的同时不适当地降低了文人音乐的作用，将雅乐和民间音乐有所割裂，将中外音乐交流与民族传统有所对立，将介绍西方历史研究方法说成“言必称希腊”的“坏倾向”等方面渗透了特定时代意识形态形成的史学观念局限性。因此，这些史学观念在一定程度上阻碍了音乐史学的进步与发展。有的海外学者说：“他选择关注劳动人民的音乐而将文人推至次要地位。他的选择反映了他所生活的时代的需要以及周围环境的限制。他以他的学术成就而自豪，但是他也认识到了自己的局限性。因此，他公开且严肃地宣称他的音乐史学著作是幼稚的，更号召后学要在此基础上取得进一步的推进和发展。”〔8〕并认为，“为什么我们不能够响亮而清楚地质疑他的音乐史学？当我意识到这些问题的时候，我便觉察到自己没有像中国学生那样给予长者足够的尊

---

〔7〕马力黎：《矢志不渝的一生——纪念中国音乐史泰斗杨荫浏》，载《文艺界通讯》，1990年第7期，中国文联出版公司出版，第40—41页。

〔8〕林萃青：《中国音乐史学：从杨荫浏的〈中国古代音乐史稿〉谈到古代的经典文献》，载林萃青《宋代音乐史论文集：理论与描述》，上海音乐学院出版社，2012，第21页。

敬。但是，如果这种尊敬之情阻碍了我对杨荫浏及其学术遗产的认识，我宁愿不作这样的尊师敬长之想。更重要的是，我们要意识到杨先生将文人阶层边缘化而引发了新的历史问题。我们需要通过批判地、开放地阅读古代儒家学者或者是20世纪马克思主义学者所编写的中国音乐历史的经典著作文献，来理解中国音乐的过去。”〔9〕较为尖锐地提出了《史稿》中存在的史学观局限对中国音乐史学发展形成的负面影响。诚然，《史稿》中史学观存在哪些片面与不足，是史学研究中需要深入探讨并究其根本的原则性问题，所谓正本以清源。《史稿》的史学成就与局限，或者说经验与教训，都是音乐史学研究的宝贵财富，学者均可自由发表各自不同观点。无论如何，中国社会改革开放以来，史学研究的时代观念有了突破，至少有了一个“突破口”，对于音乐史学繁荣与发展之意义，自不待言。

（二）音乐考古与音乐图像研究的突破

音乐考古〔10〕与音乐图像研究成果是新时期30年来极为突出的领域。杨荫浏时代，由于地下音乐文物出土为数不多，《史稿》中所列举的音乐考古材料也仅截止于成书之前的1977年。而曾侯乙墓发掘于1978年，曾侯乙编钟出土后，证实了黄翔鹏提出“一钟双音”的研究结论，杨荫浏晚年对此尚持怀疑态度，〔11〕我国音乐文物的大批出土则恰好在“后杨荫浏时代”。重庆奉节县石哨、贾湖骨笛、偃师二里头铜铃、晋侯苏钟、曾侯乙墓乐器群、新疆且末竖箜篌、秦乐府钟、章丘洛庄汉墓编钟等乐器的出土，对于音乐史学均具有突破性意义。《中国音乐文物大系》各省市、自治区卷已出版12册卷本，今后还将陆续出版，标志着我国音乐文物深入调查后涌现出大量“国宝级”音乐文化瑰宝。它所提供和将要提供的音乐文物材料，展示了音乐史学无比广阔的前景，成为中国音乐考古学的第一部重典。同时，音乐考古领域研究也取得了令人瞩目的成果。李纯一著《中国上古出土乐器综论》，征引1987年底以前发表的考古材料，以上古时期出土乐器为对象，“研究古代乐器的年代、类型、体系和性能，阐明它的发生、发展演变和消亡的序列和规律，以及它在社会历史

---

〔9〕林萃青：《中国音乐史学：从杨荫浏的〈中国古代音乐史稿〉谈到古代的经典文献》，载林萃青《宋代音乐史论文集：理论与描述》，上海音乐学院出版社，2012，第21—22页。

〔10〕音乐考古的完整概念应包括音乐本体考证与音乐载体研究两个方面。前者研究对象以音乐本体为主，如黄翔鹏先生提出的“曲调考证”理论以及通常所说的古琴打谱、古谱解译研究，可概括为“曲调考证”；后者则以音乐文物（包括地下出土与传世的乐器、有关音乐的绘画、壁画、雕刻、陶俑、舞蹈图像纹饰等）为主要研究对象，可名之为“文物研究”。目前史学界多倾向于将后者称之为音乐考古，或名之为“音乐考古学”。本文不引入这一命名差异之讨论，暂从音乐史学界多数学者“音乐考古”的指向，准确表述则为“音乐文物研究”。

〔11〕冯洁轩：《纪念黄翔鹏发现一钟双音三十周年》，载《音乐研究》，2007年第4期。刘再生：《斯人已乘黄鹤去——悼一代宗师黄翔鹏先生》，载《人民音乐》，1997年第9期。

发展中的作用、地位和意义。”(《序》)对于我国古乐器学这门新兴学科起到了开创性作用，也为音乐考古研究提供了体系性与科学性依据。李纯一著《困知选录》[12] 29 篇文章中，属于中国音乐考古学的有 18 篇，在开拓中国音乐考古学并用其成果充实中国古代音乐史学研究方面有重要价值。方建军著《商周乐器文化结构与社会功能研究》[13]，是近年来音乐考古研究之力作，主要从商周礼乐制度的形成、礼乐制度的行为和礼乐制度的物化形态三个方面，依据出土乐器，结合甲骨文、金文和古代典籍的相关记载，把出土乐器融入到文化结构与社会功能中加以研究，以新的视角突出音乐作为文化的本质特征；《地下音乐文本的读解》[14]是其论文集，学术视野开阔，从音乐考古理论到上古时期各个地区、多类乐器的研究，选题独特，言必有据，论必有证，显示了音乐考古的扎实功力。王子初著《中国音乐考古学》[15]以历代出土或传世乐器、画像石、壁画、器皿、石刻、陶俑、绘画进行“类型学”的分类排比，包括乐器测音、器物尺寸等数据，构成全书之主体，集中反映了我国音乐考古的最新成果。加之对中国音乐考古学的理论阐述、方法提要、研究专论等内容，成为一部学习与研究音乐考古基础知识必备读物。李纯一先生则认为：“音乐考古学还没有成为独立的、近代意义的学科，还处在萌生或萌芽阶段，还没有建立自己的体系。”[16]王子初著《残钟录》[17]分“历史篇”“考古篇”两大部分，前者有论文 12 篇；后者收入文章 18 篇，均为作者在古代音乐史学领域研究所关注的诸多重要心得。无论如何，“后杨荫浏时代”音乐文物大量出土以及音乐考古的研究成果，已经极大地超越了《史稿》中所反映的中国音乐历史面貌，也体现了新时期 30 年来这一学科之飞跃性进展。

音乐图像与音乐考古是互为表里的学科。两个学科之间，有着一种交叉渗透、表里互补关系，音乐考古求其广度与深度，主其内；音乐图像择其典型与精华，表其外。刘东升(执笔)、袁荃猷编撰《中国音乐史图鉴》，2008 年 5 月出版之[修订版]，以更为丰富的图像和更加精美的装帧呈现于读者面前。全书图片由初版时 497 幅，增至 726 幅，以彩色为基调，对原有图片作了大量更新(《史稿》中收入图片 127 幅，全部为黑白色)。《图鉴》[修订版]既反映了摄影科技的现代化进展，更是音乐图像研究前沿意识体现。吴钊著《追寻逝去的音乐踪迹——图说

---

[12] 李纯一：《困知选录》，上海音乐学院出版社，2006。

[13] 方建军：《商周乐器文化结构与社会功能研究》，上海音乐学院出版社，2006。

[14] 方建军：《地下音乐文本的解读——方建军音乐考古文集》，上海音乐学院出版社，2006。

[15] 王子初：《中国音乐考古学》，福建教育出版社，2003。

[16] 李纯一：《关于陕西地区的音乐考古》，载《中国音乐学》，1986 年第 2 期。

[17] 王子初：《残钟录》，上海音乐学院出版社，2004。

中国音乐史》〔18〕是一部图像与文字并重诠释中国古代音乐历史的著作，两方面均融入了作者治史的心得与见解，装帧精美，标题与文字内容很有个性特色。音乐图像研究的突破，对于构建中国音乐史著作的最新面貌无疑将产生深远影响。

（三）律学研究的突破

律学研究是“杨荫浏时代”极为关注的领域。他本人既是精通律学的理论家，又长期致力于律学实验，将古代律学在十分宽广的范围中进行梳理。他的著作，“就乐律部分而言，《史纲》则比《史稿》更为丰富、全面。在《史纲》记载的48种乐律中，有许多是在历史上影响很小，甚至是鲜为人知的……《史稿》略去了大部分乐律材料，论述力求种类少而精，应该是从读者层面角度考虑的。但《史纲》中对乐律进行系统研究所取得的成果显然是不可忽视的，是杨荫浏中年以来研究乐律理论成果的集中体现。”〔19〕缪天瑞著《律学》一书，初版于1950年，1963年刊印第一次修订版，1983年刊印第二次修订版，1996年出版第三次修订版。一部律学著作之研究与完善，长达半个世纪以上，体现了他提出“追求完美，创造卓越”的学术精神。《律学》[第三次修订版]〔20〕在论述律学原理、律学应用、重视世界各国律制的基础上，吸收了20世纪80年代以来有关中外律学研究的新资料与新成就予以补充或修改。第六章《中国律学简史》则增加了今人对古代律学和民族乐制研究的新成就，其中最后一节“律学研究新时期”，论述了1911年至今中国乐律学家的主要成就与贡献。因此，缪天瑞为我国现代律学学科建设提供了全面、系统的理论构架。

陈应时音乐文集《中国乐律学探微》〔21〕虽多为自20世纪80年代以来发表的论文或在国外学术会议上的讲演稿，却具有对中国乐律系统化研究之特色。文集上、中、下三编分别题为“乐律学概述”“乐学研究”“律学研究”，可了解作者在中国乐律学领域宏观与微观两个方面的研究特色。以现代人的学术眼光和语言诠释中国古代乐律并提出个人独到见解，乃是这一文集重要价值所在，其中也不乏与不同学者认识差异之争辩。或举一例，如《为“京房六十律”申辩》一文即指出杨荫浏及其他学者对“京房六十律”研究之偏颇，对于中国音乐史著作中有关律学问题认识起到澄清正误作用。其他有关论辩文章对于我国乐律学的学科建设也具有积极意

---

〔18〕 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999。

〔19〕 孔培培：《杨荫浏著〈中国音乐史纲〉和〈中国古代音乐史稿〉比较研究》，载《中国音乐学》，2003年第3期。

〔20〕 缪天瑞：《律学》(第三次修订版)，人民音乐出版社，1996。

〔21〕 陈应时：《中国乐律学探微——陈应时音乐文集》，上海音乐学院出版社，2004。

文。同时，他的《敦煌乐谱解译辨证》[22]是一部对古谱解译具有突破性研究价值之力作。郭树群著《诘问黄钟大吕》[23]29 篇论文中，乐律学方面有 12 篇，其中《论朱载堉的律学思维》《关于中华传统学术思潮影响我国古代律学发展的几点思考》等文都是在律学界引起重要反响的论文。《中国乐律学百年论著综录》[续编][24]，以辑要形式编录从 1911 年到 1999 年乐律学领域的重要研究成果，以律、调、谱、器分类，具有精、细、深、广的特色，犹如山登极顶，海纳百川，成为学习与研究中国乐律学必备之工具书。总之，新时期 30 年来，对于“杨荫浏时代”乐律学研究而言，在多方面取得重要突破。这是我国乐律学界诸多学者共同努力并做出大量学术成果的体现。

两个亮点：中外音乐文化交流和音乐文献研究

对于音乐史学而言，各个分支学科的前沿意识与研究水准往往推动着中国音乐史著作整体水平的发展。在中国古代音乐史研究中，中外音乐文化交流占有重要地位。一部中国音乐史，始终是在与周边地区民族与国家的不同文化进行着交流，在其范围逐渐蔓延、扩大过程中发展起来的，对于中国音乐元素之多元化乃至音乐形态的变异产生至关重要影响。音乐文献研究则是音乐史学极为繁难与复杂的领域。新时期 30 年来，这两个分支学科均有不少新成果问世，体现着音乐史学学者群体不断自我超越所展现出的闪光点。

（一）中外音乐文化交流研究

冯文慈著《中外音乐交流史》[25]是一部全面论述中外音乐交流的历史著作。“作者对中外音乐交流的史实不但条分缕析，尽量做到全面、详尽、公允，而且吸收了大量近年来学术界的优秀成果和作者本人多年研究的心得。……在作者的论述中，透过对历史材料的全面、详尽的把握，还随处可见真知灼见的闪光和阐扬先人未明之处的学术新解。”“本书的最后‘结语’，是一篇近年来少见的、可独立成篇的

---

[22] 陈应时：《敦煌乐谱解译辨证》，上海音乐学院出版社，2005。

[23] 郭树群：《诘问黄钟大吕——郭树群音乐学文集》，人民音乐出版社，2008。

[24] 郭树群主编：《中国乐律学百年论著综录》（续编），人民音乐出版社，2008。

[25] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998。

重要理论文献。”[26]这一著作在音乐史学界产生了广泛影响。陶亚兵著《中西音乐文化交流史稿》着重于唐代、蒙元时期、明末、清朝直至鸦片战争后中国和西方（泛欧洲）音乐文化的交流，古代和近代大致各占其半。该书史料翔实，考证精细，对中西音乐交流中的史实进行综合研究，较系统地梳理了中西音乐交流的历史发展，廖辅叔称之为“中西音乐交流纪事本末”（《序》）。张前《中日音乐交流史》以“隋唐篇”“明清篇”“近代篇”三个板块介绍了中日两国之间的音乐交流。作者自云：“本书只是中日音乐交流史的一个概观。”“古代部分，由于中国方面的资料较少……而近代部分这种对比性研究则可以说更充分一些。”因此，该书近代部分研究成果的引用率在音乐史学界更为引人瞩目。赵维平著《中国古代音乐文化东流日本的研究》是作者在日本留学十年的背景下写成的专著。该书着重对隋唐时期中日音乐文化交流在通读大量有关中日音乐原始文献基础上，进一步对中国音乐传入日本后，日本如何接纳中国音乐文化，其动因与产生的变化以及如何嬗变为自我文化等深层因素进行了研究探讨，更具有学术厚度与深度，甚至是一种文化震撼力。总之，中外音乐文化交流的研究已经开始超越了以往著作中仅仅以介绍性为主的史料解释与现象罗列阶段，对于古代音乐史学的建设与发展具有很大进展性意义。

（二）音乐文献研究

中国古代音乐文献浩如烟海，音乐文献史料向来是构建音乐史学的主体“骨架”。强调音乐史学重视音乐考古材料运用时，忽略乃至贬低音乐文献价值是一种片面倾向。王小盾曾说过：中国古代音乐史学的文献资料工作，与中国古代文学比较，存在大面积空白。音乐文献需要在解读、辨析、考证基础上进行研究，对于纠正或补充原有音乐史著作中文献材料的运用有着其他分支学科难以取代的地位。同时，音乐文献研究更需坐“冷板凳”精神，尤其在商品经济社会中，“国学”传统日益衰微、学术风气趋于浮躁情况下，文献史料的内涵考证研究更具有一通百通、豁然开朗的学术意义。[27] 冯文慈音乐文集《中国音乐史学的回顾与反思》[28]有多篇关于音乐文献研究文章，在音乐史学界引起重要反响，尤其《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》和《中国古代音乐史研究中的逆向考察》两篇文字，对音乐史学研究的方法论具有指导性意义。冯洁轩著《金石回响》[29]和郑祖襄《华夏旧

---

[26] 田青：《漂流音乐长河——读冯文慈先生〈中外音乐交流史〉》，载《人民音乐》，1998年12月号。

[27] 李方元：《〈宋史·乐志〉研究》“后记”，上海音乐学院出版社，2004，第364页。

[28] 冯文慈：《中国音乐史学的回顾与反思》，上海音乐学院出版社，2005。

[29] 冯洁轩：《金石回响——冯洁轩音乐学术论文集》，上海音乐学院出版社，2006。

乐新证》[30]《华夏旧乐新探》[31]均多为音乐文献考释研究的音乐学术文集。前者收入论文 23 篇；后者两部文集共有论文 45 篇。冯洁轩之文，如《〈乐记〉作者辨》《论郑卫之音》《“乐”字析疑》《“务头”考》《中国古代音乐文献中的若干训诂问题》《调（均）·清商三调·笛上三调》《说“解”》《“龟兹”读音辨证》《中国最早的拉弦乐器“筑”考》以及有关“徽”的四篇论辩文章，均为其文献研究代表性文字，考据精慎，论证详尽，往往发前人之未发。尤其《调（均）·清商三调·笛上三调》一文，将历史千古疑案条分缕析明判定论，被引入教科书作为令人信服的文献结论。郑祖襄著《中国古代音乐史学概论》[32]是现代第一部较为系统的音乐史学史理论著作。他的学术研究，视野开阔，功力深厚，朴实无华，文如其人，两部论文集中的文章几乎都是《概论》宏观思维思考下的微观研究，对音乐史著作中存在的诸多问题心领神会。如对《白石道人歌曲》《九宫大成南北词宫谱》《碎金词谱》《事林广记》《古今注》《通典·乐典》《汉书·艺文志》《隋书·经籍志》《古今乐录》等音乐文献均有专文研究之心得，其他对史料、宫调、乐器、乐谱、乐律等亦涉及广泛。在古代音乐史学中，触类旁通是很难达到的学术境界。他的《伶州鸠答周景王“问律”之疑与信——兼及西周音乐基础理论的重建》和《试述中国音乐起源的多民族、多地域现象》两篇文章是近年来在音乐文献研究中的力作。前者价值在于对史学界“疑古”与“信古”进行既辩证又统一之研究，达到了“释古”高度；后者第一次将历史学界的“三集团学说”和考古学界“区系类型理论”引入音乐史学界，以大量音乐考古新材料结合文献记载对我国新石器时代至夏朝的音乐文化进行了逻辑严密、确凿有据的研究与梳理，观点新颖，结论合理，富有创见性。秦序音乐学术论文集《一苇凌波》[33]收有多篇文献考证文章，如《唐代音乐传说考校献疑二则》《刘贶与〈太乐令壁记〉》《关于〈乐苑〉及〈乐府诗集〉的几个问题》等文，均详其源流、究其首尾，考证精细。因此，冯文慈、冯洁轩、郑祖襄、秦序和王小盾及其学生李方元、王福利、孙晓晖、温显贵等博士的学术论文[34]为音乐文献学的建设做出了重要贡献。此外，其他未列入本文的诸多学者有关音乐文献研究成果，在“后杨荫浏时代”同样闪现出突出的亮点。

---

[30] 郑祖襄：《华夏旧乐新证——郑祖襄音乐文集》见注[1]。

[31] 郑祖襄：《华夏旧乐新探——郑祖襄音乐文论集》，中央音乐学院出版社，2008。

[32] 郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社，1998。

[33] 秦序：《一苇凌波》，上海音乐学院出版社，2004。

[34] 王昆吾（小盾）：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》以及和他学生辑录的《汉文佛经中的音乐史料》与上述 4 位博士的论文《〈宋史·乐志〉研究》《两唐书乐志研究》《辽金元三史乐志研究》《清史稿乐志研究》，还有方宝璋、郑俊晖著《中国音乐文献学》等，本文因篇幅所限，恕不一一评述。

一个期待：中国音乐史著作的历史性超越

中国音乐史著作成果往往是古代音乐史学领域“集大成”的体现。新时期30年来，相关著作数量最多，或为专题史、或为断代史，或为通史性著作（其中既有学术性著作，也有为教材类著作，或两者兼而有之）。虽然，自杨荫浏《史稿》出版后，从整体说来，尚未有任何一部著作超越《史稿》的框架体系，却体现了中国社会改革开放后各类音乐史著作成果的个性特色与丰硕收获，史学界正在朝着音乐史学历史性超越的目标不断努力。

李纯一著《先秦音乐史》[修订版]〔35〕是一部专题史著作。作者自云：“先对考古发现的上古（远古至汉）乐器进行初步系统研究，撰成《中国上古出土乐器综论》一书。有了这个音乐考古方面的底，以及多年来对先秦音乐文献的鉴定整理和对于先秦音乐思想的探究，这才敢动手试写这本《先秦音乐史》。”（《序》）这部著作之科学严谨之处在于以更多的音乐文物史料结合音乐文献研究诠释自远古直到战国时期的音乐历史发展，并做到“无证不信”。同时，又吸收了初版后8年中学术进展与考古新资料的增补。书中对于出土乐器形制、尺寸、测音尤详，仅测音或登记附表即有35个表格之多。在专题史研究方面开创了更为重视音乐考古的一种新史学体例。

秦序主编《中华艺术通史·隋唐卷·上编》〔36〕是一部装帧十分精美的隋唐艺术史，秦序、刘峻骧、王克芬撰稿。由“导言”和“隋唐宫廷乐舞”“隋唐乐舞机构”“州县军府及文人士大夫的乐舞生活”“民间乐舞百戏活动”“舞蹈艺术”“音乐艺术”“散乐百戏”“乐舞百戏的内外交流”“隋唐乐律技术理论与表演艺术理论成就”等9章组成。有学者评价该书：“取之微观、放眼宏观，言简意赅、高屋建瓴，极为概括地道出了隋唐艺术的基本审美特征。……这是一部难得的隋唐音乐史。作为隋唐时期断代性质的音乐史著作，近代中国音乐史学史上，只有日本学者岸边成雄的《唐代音乐史的研究》；与岸边成雄这一著作相比，《隋唐卷》所涵盖的学术内容的广度、深度是大大超越了它。可以说，迄今为止，这是一部最为丰富的隋唐音乐史著作。”〔37〕

关也维著《唐代音乐史》〔38〕以丰富的内容和翔实的史料构建唐代音乐的史学

---

〔35〕 李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社，1994，2005修订版。

〔36〕 秦序主编：《中华艺术通史·隋唐卷·上编》，北京师范大学出版社，2006。

〔37〕 郑祖襄：《简评秦序〈中华艺术通史·隋唐卷〉（上编）》，载《中国音乐学》，2007年第4期。

〔38〕 关也维：《唐代音乐史》，中央民族大学出版社，2006。

体系，尤其强调与现存民间音乐千丝万缕的联系以及中国音乐与中亚（包括新疆）的音乐、古代龟兹苏祇婆调式音阶理论关系的探求，与周边民族、国家的文化交流，在这一基础上，融入作者长期研究少数民族（作者称之为其他民族[39]）音乐成果，书中引用谱例有34首，“曲谱摘录”10首，均为作者从《敦煌曲谱》《五弦琴谱》《博雅笛谱》《仁智要录》等唐代乐谱（或唐代传入日本乐谱）中解译，是目前所见唐代音乐史中音乐本体探求最为丰盈的著作。同时，全书结构新颖，论述严谨，是一部很有学术分量的断代史著作。

黄翔鹏《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》是作者应邀在台北讲学的成果。这一著作之特色并非是系统、全面的历史著作，却汇集了古代音乐史研究诸多核心问题。如按照音乐形态演变特色之分期，中国乐律学史的研究，丝绸之路音乐交流问题，二十八调的源流，宋词乐调研究，曲调考证等，都是作者晚年史学思想之精华及其精辟论述。作者在“最后的话”中说：“我讲的这些东西与其说是历史，不如说是在提出历史研究的方法论；与其说是讲有关课题的研究结果，不如说是在提问题。……我最重要的思想在于提出问题与方法，以便有更多学者能和我走到一起，来共同研究中国传统音乐和中国音乐文化的历史。”[40]这部著作在史学领域将会越来越显示出前沿性的学术意义与价值。

乔建中主编与伍国栋著两部著作同名为《中国音乐》，却都具有史学著作性质。前者以“中国古代音乐史”“中国传统音乐”和“20世纪中国专业音乐”3个板块组成，第一部分内容简明扼要，文字凝练生动，吸收了史学研究的最新成果，标题新颖，图文并茂，具有很强可读性；后者以“上篇·中国音乐简史”“中篇·中国音乐类型”“下篇·中国乐律学理论”3个部分系统地介绍与论述了中国音乐的历史发展，结构新颖别致，从“地域的”“民族的”“传统的”3个层面作为音乐对象描述范围，尤其将作者所擅长的传统音乐研究与史学研究融会贯通，史料丰富，言之有物，具有通史特色。两书作者群体多为杨荫浏晚年的学生，体现了史学研究继承与发展之关系。

刘再生著《中国古代音乐史简述》自原版至［修订版］第三次印刷已印刷13次，

---

[39] 作者在该书“前言”中说：“本书在提到汉族以外的各民族时，摒弃使用‘少数民族’这一词汇。因为在西方，‘少数’(minority)一词与民族或部族相联系使用，实际上具有‘野蛮’‘愚昧’‘不开化’和‘不文明’等深层的含义，是一种不利于民族团结的贬义词。”笔者认为，在中国语言文字中，“汉族”和“少数民族”只是以人口比例划分为标准的不同称谓，并不存在褒义、贬义之分，不应以外来语衡量我国“少数民族”一词的概念色彩。

[40] 黄翔鹏：《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》，台北市《汉唐乐府》，1997，第135页。

印数 47 000 余册。有人以《立足学术前沿 探寻古乐新说》为题〔41〕，对[修订版]“内容拓展，思路创新”“旁征博引，史料翔实”“结构别致，趣味性强”三大特色进行了评述。

中国音乐史教材类著作更是大量涌现，为适应教学需要，多为通史性著作。孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》为出版时间最早的一部教科书，自 1991 年 5 月出版至 2008 年 7 月，已第 21 次印刷，印数达 150 800 册，为国内许多音乐艺术高师院校选为教材与考研参考书目使用。作者群体多为全国各高师院校从事音乐史教学的教师。廖辅叔认为：“眼前这本音乐史却是从盘古开天地一直写到今天的社会主义，是目前所见的第一部中国音乐通史的著作。”(《序》)对该书做出了很高评价。秦序编著《中国音乐史》能够结合民族学、人类学、考古学、文化学等各学科的材料与方法，在史料广泛收集、考证整理基础上梳理中国音乐之历史，言简意赅，简明扼要。祁文源著、李锦生增补《中国音乐史》实际上为祁文源 1989 年著《中国音乐史》之修订版，根据学生知识结构的需要结合作者长期教学经验、吸取音乐史新资料加以修订与补充，书中第八章延伸至中华人民共和国成立后至 1999 年的音乐。陈秉义编著《中国音乐通史概述》是为音乐院校中国音乐史基础理论课编写的通史教材，全书上编分“上古”“中古”“近古”3 章；下编分“近代”“现代”“当代”3 章，结构对称，颇具新意。刘再生著《中国音乐史简明教程》按照音乐形态分为“乐舞时代”“歌舞伎乐时代”“民间音乐时代”和“专业音乐创作时代”4 编，突出各个历史时期音乐文化的主要特色。陈应时、陈聆群主编《中国音乐简史》，发挥了两位主编各自专业优势，采用章节体形式分上编古代部分和下编近代部分两编，内容丰富全面，语言通俗易懂，除图片、谱例外，并附有音响光盘。田可文编著《中国音乐史与名作赏析》是一部为适应教育部设置“名作赏析”课程而编写的教科书，既按照中国音乐史的框架进行历时性的内容编排，又突出自古至今有代表性的音乐作品加以赏析，同时为教师授课留有较大自由空间，较为成功地突出了两者之间的关系与结合。以上均为通史性质的中国音乐史教材类著作。郑祖襄著《中国古代音乐史》为最新出版古代音乐史教科书，具有较强专业性质，融入作者长期从事的教学实践经验。文字部分科学性在于强调各个历史时期音乐文化之特点，如远古时期以考古资料为主，夏商时期以历史传说为主，自有历史文献之后则依据翔实史料(包括文字、谱例、图片、音响)进行论述，每一章后的“参考文献”集中了最新研究成果的学术信息。书后所附光盘为拓展性资料的电子文本，包括图像、释文、音响、谱例、文献资料，是利用多媒体手段为学生提供更为广阔学术信息、思维方式与学习方法之

---

〔41〕 董郑峰：《立足学术前沿 探寻古乐新说——读刘再生〈中国古代音乐史简述〉有感》，载《音乐研究》，2008 年第 6 期。

文本，本书缜密的教学构思体现出相当前沿的学术特色。

此外，许常惠著《台湾音乐史初稿》为第一部地方史著作；袁炳昌、冯光钰主编《中国少数民族音乐史（上）》以22章介绍与论述了22个少数民族音乐的历史与现状，这两部著作都填补了以往中国音乐史著作以中原汉族音乐为中心的空白。

音乐史学是一门以人类音乐活动为中心进行历史研究的人文科学。杨荫浏为中国古代音乐史学奠定了一个相对完整的体系。他的《史稿》直至今日依然为音乐史学界奉为必读之经典，在各类音乐史著作中常被列为参考文献之首位。凡是史学大师，皆具谦逊品格。王光祈谈他的《中国音乐史》时说：“余对于吾国古代音乐书谱，所见终属不多。余甚望国内音乐同志，能补余此种缺陷，多读国内旧藏，仿余治学方法，再作成一部精而且详之《中国音乐史》。”[42]杨荫浏曾说：“解放以后，虽然有了专业队伍，有了空前优越的条件，但这样一个内容复杂、范围广阔的研究领域，要在这样一个薄弱的基础之上建立起来，还是不容易的。应该虚心承认，我们还是处在十分幼稚的阶段，我们还是小学生。”（《史稿·后记》）在中国社会改革开放后学术民主的时代条件下，学术观念在更新，音乐学各个分支学科在蓬勃发展，古代音乐史学取得了多方面进步与成就。但是，全方位地突破《史稿》的史学结构及其局限，需要建立在断代史扎实研究以及更为科学地阐述音乐作为文化的历史发展规律基础之上。现代文化土壤已经很难造就出像杨荫浏这样通才式史学大师，然而，现代化的社会优势却可以通过学者群体的努力以及各个分支学科的体系性建设，利用学科交叉性前沿研究将音乐史学推向一个更加具有学术广度与深度的境域，构建崭新的音乐史学体系，出版最新面貌音乐史著作。我们期待这样的历史性超越在21世纪将会来临。

（原载《人民音乐》2009年第3期）

---

[42] 王光祈：《中国音乐史·自序》，《民国丛书》选印，1990，第5页。

高师音乐史学肇迹钩沉

——1982 年“中国音乐史暑期讲习班”的时代贡献

引　言

音乐教育领域始终是中国音乐史学发祥地。中国近代第一部音乐史是叶伯和在四川省高等师范学校乐歌专修科任教时开设音乐史课程编写的《中国音乐史》，1922 年由成都昌福公司出版上卷；童斐《中乐寻源》是其 1925 年在上海光华大学任教授、中文系主任时由商务印书馆于 1926 年印刷发行；王光祈《中国音乐史》成书于 1931 年，时其在柏林大学音乐系学习，1934 年由中华书局出版；《中国音乐小史》是许之衡于 1931 年被聘为北京大学文史部中国文学史导师时，同年 8 月由上海商务印书馆印刷发行；缪天瑞于 1930 年 9 月至 1932 年 1 月在武昌艺术专科学校任教，1933 年由良友图书公司出版《中国音乐史话》；孔德著《外族音乐流传中国史》1926 年自作序，1934 年 4 月由商务印书馆发行，作者生平不详，序中称“自序于京西清华园”；萧友梅著《旧乐沿革》编写于 1938 年 9 月，专为国立音专开设中国音乐史课而写，也是我国高等音乐院校第一部使用的中国音乐史教材；杨荫浏一生共有 3 部中国音乐史著作，第一部是 1925 年在上海光华大学学习时，以英文论著 *An Outline History of Chinese Music*（《中国音乐史纲》）获学校英文论文竞赛第一名金质奖章，这是他音乐史学著述之处女作；第二部《中国音乐史纲》成书于 1944 年，是他在重庆青木关国立音乐院讲授中国音乐史课程编写讲义基础上修改成的油印本教材，获教育部 1944 年度学术奖励二等奖，1952 年由上海万叶书店出版。也正如他自己所说：“在教学的实践中产生了对中国音乐史写作的要求。因为我担任了哈佛燕京学社的研究员，从此中国音乐史研究变成我的专业了。”〔1〕

---

〔1〕《杨荫浏访谈录》，梁茂春采访/撰文，载《中国音乐学》，2014 年第 2 期，第 9—25 页。

在这一阶段，只有郑觐文《中国音乐史》是在大同乐会时编写，1929 年由上海望平印刷所印刷。因此，近代中国音乐史学论著撰写，90%均为作者在教育领域编著的出版物，开创了中国音乐史研究与教学实践相结合的优良传统。

新中国成立后，直至 1982 年，中国音乐史学分成古代音乐史和近代音乐史研究两个分支学科。古代音乐史领域，杨荫浏著《中国古代音乐史稿》（上下册）完成于 1977 年 7 月，1981 年 2 月由人民音乐出版社出版；[2]李纯一著《我国原始时期音乐试探》（1957）和《中国古代音乐史稿·第一分册》（1958）均由人民音乐出版社出版；沈知白著《中国音乐史纲》写于 1958 年，由上海文艺出版社于 1982 年出版；廖辅叔编著《中国古代音乐简史》由人民音乐出版社于 1964 年出版；张世彬著《中国音乐史论述稿》写于 1971 年，1975 年由香港友联出版社有限公司出版。作者群体多在中国音乐研究所、中央音乐学院和上海音乐学院。近代音乐史领域，汪毓和编著《中国近现代音乐史》于 1984 年 2 月正式由人民音乐出版社出版，这是我国第一部中国近现代音乐的历史著作。[3] 因此，就全国高师院校与音乐院校相比较而言，北京与上海音乐院校的中国音乐史教学与研究均具有深厚传统优势，而高师院校教学队伍尚处于散兵游勇状态，教材出版物更属于空白领域。1982 年七八月间，教育部委托山东师范大学在烟台举办的“全国高师中国音乐史暑期讲习班”（以下简称“讲习班”）则成为我国高师院校音乐史学的肇迹发端，有着筚路蓝缕意义。

“全国高师中国音乐史暑期讲习班”之来龙去脉

20 世纪 70 年代末，中国社会经历十年浩劫、拨乱反正、百废待兴，进入改革开放的新时期。在这一时代背景下，1979 年 12 月 13 日，教育部在郑州召开高等师范

---

[2] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，上册为上古至唐代部分，1964 年 9 月由音乐出版社出版。是年 9 月 21 日，中国音乐学院在北京正式成立，杨荫浏任音乐研究所所长；1966 年，音乐出版社继续出版中册，辽、宋、西夏、金部分；1977 年继续完成明清部分，书名《中国古代音乐史稿》下册，油印；1981 年则由人民音乐出版社分上下册出版。

[3] “从 1958 年 11 月起，由中央音乐学院音乐研究所为主，调集了全国多所音乐、艺术院校的教师和研究人员共 17 人集体写作，在 1958 年底即完成《中国近现代音乐史提纲》（1840—1949）……后来编写出的几种中国近现代音乐史文本（包括教材），都是在这个‘提纲’的基础框架上写作的。”见周青青、郑祖襄、梁茂春、李应华、俞人豪、张前著：《中国音乐学的历史与现状》，人民音乐出版社，2003，第 121 页。汪毓和编著《中国近现代音乐史》即以《中国近现代音乐史纲》为蓝本编写，1959 年开始作为教材在中央音乐学院内部试用，1984 年正式由人民音乐出版社出版。

院校艺术专业教学座谈会，出席会议的有来自全国31所高师院校代表66人。会议初步总结了建国以来艺术师范教育正反两个方面的经验，讨论了美育在教育过程中的地位和作用；制订了高等师范院校音乐、美术专业教学计划，并商定各科教学大纲及教材的编写计划与音乐师资培训方案。〔4〕 1980年5月，教育部委托山东师范学院在济南召开高师音乐专业中国音乐史教学大纲讨论会。参加讨论会的有来自北京、上海、南京、哈尔滨、江西、内蒙古、河南、甘肃及山东等省市的十所高师院校音乐专业的教学研究人员。经过研讨，制订了《高等师范院校中国音乐史教学大纲(草案)》，提供予本年12月将在长沙举办的“高师艺术专业教学大纲讨论会”进一步讨论修改。〔5〕 在此基础上，教育部高教一司于1982年5月18日发布“关于举办《中国音乐史》暑期讲习班的通知”(字051号)，全文如下：

关于举办《中国音乐史》暑期讲习班的通知

有关省、市、自治区高教(教育)厅(局)，北京师范大学、东北师范大学、西南师范学院、山东师范大学：

为了提高高等师范院校音乐专业史论课教师的业务水平，我部委托山东师范大学举办《中国音乐史》暑期讲习班。现将有关事项通知如下：

一、讲习班系统讲授中国古代和近、现代音乐史以及古代乐律、古代音乐思想、敦煌曲谱等三个专题。特邀中国艺术研究院音乐研究所郭乃安、李佺民、黄翔鹏，中央音乐学院汪毓和，中国音乐学院冯文慈，上海音乐学院陈聆群、叶栋，武汉艺术学院周畅等分别讲授有关部分或专题。另请哈尔滨师范大学周柱铨、山东师范大学孙继南协助教学工作。教材使用杨荫浏著《中国古代音乐史稿》(上、下册)、汪毓和编中国近现代音乐史讲义(以上均请学员自备)。

二、参加讲习班的学员，限高等师范院校音乐系(科)担任或即将担任《中国音乐史》教学工作的教师。规模为四十四人(名额分配附后)，请各校于六月五日前将参加讲习班人员的姓名、性别、年龄、职务、教学简历等通知山东师范大学艺术系。

三、办班时间：一九八二年七月二十三日至八月二十一日。报到地点：烟台市人民政府招待所第二服务部(由火车站乘2路汽车至二马路换乘1路汽车到终点站)。

四、经费开支：按教育部、财政部(80)教计字228号、(80)财事字163号文《关于教育部假期举办高等学校教师讲习(讨论)班费用开支的暂行规定》办理。

---

〔4〕 孙继南编著：《中国近代音乐教育史纪年(1840—2000)》[新版]，上海音乐学院出版社，2012，第210—211页。

〔5〕 同上，第212页。

附件：《中国音乐史》暑期讲习班名额分配（略——引者注）

教育部高教一司
一九八二年五月十八日

为期一个月的“讲习班”如期举办，教育部起到宏观决策、经费支持、作风务实等决定性作用。孙继南主持全方位工作，由我担任联络员起草文件、赴北京及通信邀请专家、迎来送往等具体事务。在“讲习班”上授课的7位专家、学者（原邀叶栋先生因健康原因未能出席）年龄均在五六十岁左右，[6]正是精力充沛，思想成熟，教学活动与学术研究处于巅峰时期。“讲习班”分两个阶段安排：7月22日—8月5日为中国近现代史部分，由汪毓和、陈聆群、李佺民进行系统讲授；8月6日—21日为中国古代音乐史部分，由冯文慈、周畅担任通讲，郭乃安、黄翔鹏作有关古代音乐思想和古代乐律理论研究的专题讲座。[7] 各位专家授课鞭辟入里，精彩纷呈。汪毓和讲课全面系统，细致入微，并带来大量近现代音乐史音响资料，解决了各校音乐史课音响空缺的迫切问题；陈聆群记忆力超群，风趣生动，授课气氛活跃；李佺民长期从事音乐创作和理论研究的实践活动，阅历丰富，讲课朴实无华；冯文慈治学严谨，一丝不苟，讲授条理清晰、寓意深刻；周畅富于感情，讲《胡笳十八拍》动情之处，催人泪下，不能自已；郭乃安擅长于音乐思想研究，讲授《乐记》《声无哀乐论》得心应手、发人深省；黄翔鹏高屋建瓴、触类旁通，将繁难复杂的乐律理论讲得娓娓动听、出神入化。至今山东师范大学音乐学院音像资料室尚保存着7位学者在“讲习班”讲课的全部录音资料，其中，黄翔鹏先生讲课内容已整理发表。[8] 各位专家讲课如学术甘露、解人饥渴，似春风化雨、滋润心田。两个阶段讲课学者分别于8月2日与8月13日和全体人员合影留念，至今成为珍贵的历史图片文献资料。[9] 现将8月13日合影人员名单附录于下。[10]

参加“讲习班”学员包括来自北京、上海、河北、内蒙古、黑龙江、江苏、安徽、福

---

[6] 郭乃安（1920—　）、李佺民（1924—1983）、黄翔鹏（1927—1997）、冯文慈（1926—　）、汪毓和（1929—2013）、陈聆群（1933—　）、周畅（1931—　）。

[7] 《〈中国音乐史〉暑期讲习班情况简报》（油印件），山东师范大学1982年8月30日。

[8] 黄翔鹏讲授，杨成秀整理：《乐学与律学——1982年全国高师中国音乐史暑期讲习班专题》（上、中、下），载《中国音乐学》，2012年第1、2、3期连载。

[9] 两幅合影照片见《音乐研究》2014年第5期封底内页。

[10] 第一排：汪春生、张保和（后勤人员）、李石润、陈致平、赵幼茹、崔景斌、曹理、黄正刚（后勤人员）、刘再生；第二排：王慎慈、祁文源、孙继南、周畅、冯文慈、王继明（艺术系书记）、郭乃安、黄翔鹏、黄砚如、周柱铨、张万林、贾宸善、王玉成；第三排：余甲方、吴廷篆、张元庆、郑兴三、赵为民、孙世泉、冯锐翔、林经天、郭世明、冯光生、凌绍生、张九意、薛瑞和（后勤人员）；第四排：高效鹏、陈其射、郑锦扬、项阳、王瑞琪、郭树群、禹济哲、刘镇钰、辛业洪、陈家海、王义侠、刘忠贤、赵亭午、周复三（后勤人员）。

建、江西、河南、湖南、广东、贵州、甘肃、青海、新疆、山东等 17 个省市各高等师范院校音乐专业教师共 38 人。此外，黄翔鹏学生冯光生（湖北省博物馆）、汪毓和女儿蒲方与李佺民硕士研究生匡蕙等，作为旁听人员参加听课。山东师范大学电教中心薛瑞和，艺术系音乐教师周复三、黄正刚，音响资料室张保和等组成“讲习班”后勤组，为讲课专家和各地学员提供教学活动与生活照顾的保障服务。

“中国音乐史暑期讲习班”学员名单

姓名	性别	单位	姓名	性别	单位
王玉成	男	北京师范大学	曹理	女	北京师范学院
张铜柱	男	东北师范大学	李方元	男	西北师范学院
郭树群	男	河北师范学院	张九意	男	内蒙古师范学院
郭世明	男	长春师范学院	禹济哲	男	齐齐哈尔师范学院
余甲方	男	上海师范学院	林经天	男	南京师范学院
张元庆	男	安徽师范大学	陈其射	男	阜阳师范学院
郑锦扬	男	福建师范学院	凌绍生	男	江西师范学院
赵为民	男	河南师范大学	黄砚如	男	河南师范大学
贾宸善	男	安阳师专	吴廷篆	男	洛阳师专
祁文源	男	西北师范学院	陈家海	男	周口师专
刘镇钰	男	湖南师范学院	赵清午	男	衡阳师专
李石润	男	怀化师专	汪春生	男	郴州师专
孙世泉	男	青海师范学院	张万林	男	新疆师范大学
王慎慈	男	新疆艺术学校	刘再生	男	山东师范大学
王义侠	男	曲阜师范学院	刘忠贤	男	山东艺术学院
赵幼茹	女	昌潍师专	项阳	男	昌潍师专
高效鹏	男	济宁师专	王瑞琪	男	济宁师专
郑兴三	男	厦门集美艺术师范学校	崔景斌	女	广东肇庆师专
辛业洪	男	黔东南师专	陈致平	女	江苏南通如皋师范学校

《中国音乐史》暑期讲习班主要成就体现在以下 3 个方面：

1. 扩充中国音乐史教学的师资队伍

据参加讲习班 30 余所高师院校不完全统计，系统开设音乐史论课学校只有 7

所，占总数20%；部分开课，或请人代课，或暂搞讲座学校有11所，占30%；其余学校则从未开课，处于空白状态，占50%以上。〔11〕因此，各院校音乐系科对教育部举办讲习班反映十分强烈，认为“讲习班”对于高师院校解决音乐史论课的师资队伍建设问题犹如久旱土地下了一场“及时雨”，化解了旱情。教育部高教一司王岳副司长亲临“讲习班”看望全体师生并作了重要指示。高教一司张竞华同志自“讲习班”开始即与学员学习、生活在一起，对各项工作给予具体、切实指导。自此之后，中国音乐史课程设置与师资配备引起全国高师院校普遍重视，师资队伍日益扩大，至1984年开课率迅速上升至80%。〔12〕

2. 提高高师院校中国音乐史教学质量

音乐教育规律性现象是“名师出高徒”，只有一流教师才会培养出一流学生，正如孟子所云，“贤者以其昭昭使人昭昭”（《孟子·尽心下》）。“讲习班”所聘请专家学者均为全国一流音乐史学家，他们高水平、高质量的授课使得学员学习情绪极为高涨，许多学员白天听课，晚上整理笔记，有的甚至熄灯后在路灯下继续学习；有的学员年过半百（学员平均年龄为42岁），依然和年轻学员一样全神贯注地投入学习；讲习班中互相切磋、讨论问题空气异常活跃，平时积累的一些疑难问题在请教专家与辅导员后如醍醐灌顶，明彻如悟，其后极大提高了高师院校的史学教学质量，后来高师院校培养出一大批硕士生与博士生并非是一种偶然现象，肇始点恰恰是1982年教育部举办的《中国音乐史》暑期讲习班。有人戏称“讲习班”是中国音乐史学领域的“黄埔军校”，虽为戏谑形容之语，却也并非过分夸张。

3. 培养了一批中国音乐史研究骨干力量

“千里之行，始于足下”，在“讲习班”听课的40余位人员中，目前有近半数者成为音乐史学界的专家、学者，或经常在学术刊物发表论文，或参加国内外各项学术活动，或成为硕导、博导，著书立说，广授门徒。这些客观事实，学界有目共睹，无须一一赘述。诚然，“讲习班”只是一个起点，之后，各人有各人的学术与人生道路。然而，就起跑线而言，大体在同一位置上。中国近代的艺术教育，以1919年夏由上海专科师范学校吴梦非、刘质平、丰子恺及爱国女校部分教师发起成立“中华美育会”最有成效，不到半年时间即发展了16个省市数百名会员。1920年8月1日，在上海主办“第一次夏季图画音乐讲习会”，每日授课4小时，为期1个月，短短几年中培育了500多名艺术师资，时在“五四”新文化运动之后；1982年教育部举办“讲习班”时在中国社会改革开放之后，离前者时间在半个世纪以上，中国社会已经发

---

〔11〕同注〔7〕。

〔12〕《中国音乐史讨论班》情况汇报，西北师范学院［西师发］（1984）180号文件，1984年9月26日。

生巨大变化。但是，两者却有着相通的文化视野与教育理念，薪火相传，代代不息，成为中国音乐教育事业的一个优良传统。“讲习班”培养的音乐史学研究骨干力量，改变了我国音乐史学格局结构，高师系统研究人才与成果为中国音乐史学队伍输入了富有活力的“新鲜血液”。这样一种文化教育现象，值得我们进行历史经验总结，并作为培养音乐教育人才的传统加以继承与发扬。

高师院校和音乐院校相比，在教育质量方面存在较大差异，音乐院校不仅在理论作曲、音乐表演学科有着一流师资与生源，即便是音乐学理论教学，音乐院校往往处于全国文化中心或区域文化中心，高师院校则分散于许多“非中心”地区，甚至是偏僻地域。我国有9所音乐院校，[13]高师院校则数以百计，因此，两者在教学质量方面存在差异是客观事实。然而，高师院校有着自身优势，高师的“师范性”在于教育对象为未来教师，讲课内容务必使学生明白，许多课程开设“教学法”；教材要求通俗易懂、观念更新、体例完整；教学与教材均要求不断更新知识内容，始终把最前沿知识传授给学生；音乐院校则以培育作曲家、歌唱家、演奏家、理论家为主，两者培养目标之不同，决定着教学要求和教材特色之相似或相异。“讲习班”是音乐院校与研究机构一流专家、学者对高师系统中国音乐史教师进行系统与专题相结合、时间长达一个月的讲课培训，有着知识结构的完整性和学术视野的开阔性，极大扭转了高师系统多数院校音乐史学师资奇缺、质量偏低局面，起到总体建设作用。郭树群、赵为民、陈其射、李方元在“讲习班”上对乐律宫调理论产生浓厚兴趣，其后，随冯文慈、黄翔鹏先生深造，目前成为乐律学界骨干力量；项阳由声乐教师跨入音乐史学教学，再扩展至传统音乐研究做出业绩，也得益于“讲习班”的启蒙；祁文源《中国音乐史》著作的问世、刘再生两部《简述》的出版，都与“讲习班”时各位专家授课打下扎实基础是分不开的，其他各位同仁成就恕不一一介绍。高师院校中国音乐史教学与研究30余年来有突飞猛进的发展，其起点即在于中国社会改革开放以后各个领域充满生机与活力，“读书无用论”为整个社会所扬弃与不齿，尤其在教育领域，一股求知若渴热潮弥漫和溶解在一代知识分子满腔热血之中，不分教师学生，不分男女老少，都在争分夺秒把十年浩劫中的损失夺回来。这是中华民族一股精神复兴时代潮流。因此，无论在音乐、艺术院校或高师院校，音乐史学教学与研究都有着一个总体性的提升。1982年举办的“讲习班”正处于这样一个历史转折时期，高师音乐史学肇迹之时代意义和历史价值也在于此。

此外，“讲习班”环境异常优美，招待所第二服务部（现改名“虹口宾馆”）北面200余米即为烟台海水浴场，中午与傍晚时分，即可换上泳装穿着拖鞋去游泳；听

---

[13] 9所音乐院校是：中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、天津音乐学院、星海音乐学院、沈阳音乐学院、四川音乐学院、西安音乐学院、武汉音乐学院。

课借烟台第八中学教室在海水浴场西400米，饭后学员三五成群地边聊边步行前往；狂风大作、海水涨潮时，一个个巨浪冲上岸边，恰如苏轼《念奴娇》所云“惊涛拍岸，卷起千堆雪”，景象极为壮观；晚上休息时，可以悠闲地坐在海边长条椅上观看满天星斗，聆听波涛起伏的自然景观；两个阶段中间的休假日，安排全体成员去长山岛旅游，白云、蓝天、碧海风景如画。那时物价低廉，中午吃饭半尺长的大对虾才1元钱1只，南京一位学员花2元钱买两只大对虾吃得津津有味，其他人羡慕地说：好奢侈啊！偶尔全体人员去饭店聚会，胶东名菜样样齐全，全虾馅水饺、肉包让人垂涎而滴，一桌饭菜不过一二十元。整个“讲习班”由教育部拨款3 000元，包括邀请专家讲课费、交通费、住宿费、生活补助费和艺术系五人工作小组全部费用在内（学员交通费、住宿费、讲义费、生活补助费等由各所在单位报销）。参加“讲习班”服务人员十分辛苦，当时都不计较经济利益、个人得失，未发一分钱补助，余下的几百元钱全部上缴学校。那是多么美好的岁月啊！文化、学术、经济、风尚、环境社会因素等，无不使人怀恋。我想，参加“讲习班”多数健在者都会深有同感的。

《中国音乐通史简编》出版的前前后后

“讲习班”期间，高师系统成员希望西北师范学院两年后申报举办“中国音乐史讨论班”活动，经西北师院申报、教育部批复，1984年7月10日至31日在兰州举行。全国15个省市24所高师院校27位担任中国音乐史课教师及两位编辑共29人，并邀请汪毓和、冯文慈、夏野、陈聆群四位学者作有关音乐史专题报告。讨论班前12天集中讨论中国音乐史教学中有关问题；后10天沿“丝绸之路”古道，由兰州乘大巴出发进行音乐史料现场考察，先后经武威、山丹、张掖、酒泉、嘉峪关、安西到达敦煌（途中一般上午乘车，下午考察，晚上住宿），尤其敦煌莫高窟和安西榆林石窟大批乐舞壁画、彩塑乐人以及种类繁多的乐器与演奏场面使全体人员大开眼界，中国音乐史极为形象的珍贵历史资料对于史学教学与学术研究产生了深远影响。西北师院祁文源老师作为申报人和组织者在这次活动中发挥了重要作用。“讨论班”成员还一致认为编写一部适宜于全国高师系统统一的中国音乐史教材，时机已经成熟，应提到教学议事日程上加以考虑解决。为此，建议于1986年寒（暑）假期间以教育部名义委托某院校组织一次中国音乐史有关教学讨论活动，并研究通编教材相关问题。同时，为便利今后中国音乐史教学与学术研究活动开展，与会人员一致主张建立一个常设性组织——全国高师系统中国音乐史学会。经充分酝酿，选出11名学会理事，宣告学会成立，理事会再选出会长、副会长、秘书

长等人选，〔14〕并呈报教育部审批，希望得到上级领导的关怀与批准。〔15〕1986 年 10 月，在福建师范大学召开了高师中国音乐史学会常务理事会，由中国音乐史学会会长吉联抗先生亲临参加并解决两个学会的合并事宜，〔16〕后经中国音协批准，高师中国音乐史学会以集体名义加入中国音乐史学会。〔17〕1987 年 10 月 16—22 日，中国音乐史学会在江阴召开第二届年会，在此次会议上高师部分代表确定《中国音乐通史简编》编写提纲及写作方案，选择出版社几经周折后，最终由孙继南在济南联系山东教育出版社出版。该书编写出版过程不再详述，大致在济南召开过一次全体编撰人员参加的定稿会议，山东教育出版社领导与责编和该书主编、副主编赴广东肇庆（由黄砚如老师联系安排）最后具体商定出版事宜。1991 年 3 月，《中国音乐通史简编》由山东教育出版社正式发行，至 2013 年已 29 次印刷（2012 年 8 月出版了［修订版］），印数共 20 余万册，在同类著作中居于领先地位。廖辅叔先生在“序”中说：“眼前这本音乐史却是从盘古开天地一直写到今天的社会主义，是目前所见的第一部音乐通史的著作。读者一卷在手，好比一口气就看完了中国音乐的历史长河图。”正如曾志忞 110 年前所云：“教科书者，教育之命脉也。”〔18〕至此，1982 年教育部举办《中国音乐史》暑期讲习班，完成了我国高师系统师资队伍建设和统一教材编写出版这样两项重大的文化教育工程，对于高等师范院校的中国音乐史教学和研究事业的繁荣与发展，产生了极为深远的历史影响。

“讲习班”和“通史简编”的隐形人物

孙继南先生在学术界是做事认真却又十分低调的人，1982 年“讲习班”和 1991 年“通史简编”出版，他都起到了“领班”人物作用，但从不宣扬自己做的工作。1980 年 5 月，教育部委托山东师范学院在济南召开高师音乐专业中国音乐史教学大纲

---

〔14〕全国高师中国音乐史学会由孙继南任会长，周柱铨、黄砚如、王玉成、祁文源任副会长，刘再生任秘书长，理事有刘放、刘镇钰、凌绍生、郑锦扬、高效鹏，共 11 人。

〔15〕同注〔12〕。

〔16〕1985 年 10 月 22 日，“中国古代音乐史会议”在江苏省南京市召开，26 日，成立“中国音乐史学会”，推举吉联抗任会长。

〔17〕详见刘再生：《人文精神的光芒——纪念吉联抗先生诞辰 100 周年》，载《中国音乐学》，2014 年第 2 期。

〔18〕曾志忞：《音乐教育论》，原载《新民丛报》1904 年第 14、20 号，引自张静蔚编：《搜索历史》，上海音乐出版社，2004，第 39 页。

讨论会，是他主动请缨承接和组织的一次会议。[19] 我还保留着他在5月20日开幕式上的讲话记录。他说："中国音乐史在全国范围是一门新课，很重要，又是空白点，但不能长期空白下去。这次来的专家，有很丰富的教育经验，是我们学习的一次好机会，希望大家像一家人一样有什么说什么。会议有两项任务，一是制订教学大纲（草案），二是考虑教材编写计划，今天是否先交流一下各校对开设中国音乐史课初步打算。"宗旨明确，言简意赅，会议开得十分成功。1982年"讲习班"上，他作为组织者与主持人负责全面工作部署。开班前制订具体的课程进度表，落实到每一天每一个人；"讲习班"期间，一天忙到晚，长岛旅游也未去参加，自身清白廉洁，办班余下费用分文不留，全部上缴艺术系党总支办公室。"讲习班"之后，即于8月30日安排印出"《中国音乐史》暑期讲习班情况简报"，上报教育部，发送给全体学员以及有关单位，工作严密周到，极为细致。全国高师中国音乐史学会成立后，又分别由山东师范大学、河南师范大学、西北师范大学与河北师范大学主编1—4期《中国音乐史教学通讯》（油印本）供全国高师院校音乐系作为内部资料进行教学和学术研究的交流。"讲习班"上他的名分只是"辅导员"，实际上全方位地主持了各种复杂事务的全过程，是一位"隐形人物"。

作为主编，人们一般印象只是集体编写后看稿汇编、甚至挂名而已。1991年出版《中国音乐通史简编》，他作为主编之一，出版前对近代音乐史部分每个编写人员的书稿进行四五次修改之多，以确保史料准确无误，论述客观公正，自己还担任"近代音乐教育"和"中华人民共和国时期音乐大事记"部分的撰写（周柱铨老师则负责古代音乐部分书稿的审稿、修改工作）；孙先生还保存着20余封当年和作者群体往来信件，那种齐心协力、不计较个人得失，虚心求教、相互切磋的精神，弥漫于作者群体之中，至今读来依然令人感动。同时，撰写书稿普遍提高了作者群体的著述能力。任何著作出版后总会有不尽人意之处，他在每一次重印后都会对近代部分从头到尾核对一遍，即便发现一个错字及音符的错讹也会在下一次印刷前通知出版社加以更正，从而保证了该书的质量与信誉。由于编撰者分散在全国各地，重印29次稿费我们每一次都跑邮局填写汇单寄给外地作者，自1991年至2013年，

---

[19] 孙继南起草的报告如下：

教育部高教一司：

去年十二月中旬在郑州召开的全国高师艺术专业座谈会上决定今年五月份在山东举办中国音乐史教学大纲讨论会。根据这一精神，我院艺术系于今年一月份曾向全国有关高师艺术系科发出通知，请他们按期将参加讨论会的人员名单报来，至一月底共收到十个单位正式与会者名单，我们已及时汇总报部，想已收到。

现将艺术系草拟的"关于中国音乐史教学大纲讨论会"的活动计划报上，当否请审查批示。

山东师范大学艺术系 1980年2月20日

无一遗漏，直到年事已高，实在跑不动了，才与出版社商议一次性付酬的解决办法。一般集体编写教材性著作，往往时过境迁，雨消云散，甚至难以留下作者之间“合作”印象。《简编》出版20余年来，编写组成员能够相互尊重、保持联系、不时问候、交流学术，将当年再三修改、数易其稿的学术经历看做是终身难忘的美好回忆。这种集体编著的做法，学界尚不多见，孙继南先生认真负责的精神与长者风范，作为“隐形人物”起到了凝聚力的重要作用。

此外，《中外名曲欣赏》也是由他担任主编、组织山东师范大学艺术系理论教师编写的著作，由山东教育出版社于1985年出版，曾被评为“全国优秀畅销书”。这是一部深受读者欢迎、高质量的音乐欣赏读物，至2013年底已14次印刷，印数65940册，为高师院校开设音乐欣赏课程提供了体例严谨、分析具体、文字生动的教材资料。

孙继南先生平时是一位深居简出，淡泊名利，潜心学术，照顾家庭的人，可举一例，自2001年10月去北京参加“纪念黎锦晖110周年诞辰学术研讨会”后，他10余年再未离开山东，只是到今年4月16、17日，经由蒲方老师联系，应邀参加中央音乐学院举办“中国音乐史研究学术交流系列专题之三——中国音乐史料建设及研究”学术活动。他的讲题为《音乐史料建设的若干问题：搜集·整理·考据·应用》，讲座受到师生的广泛欢迎与好评。世纪之交前后，出版了专著《黎锦晖评传》(1993，人民音乐出版社)和《黎锦晖和黎派音乐》(2007，上海音乐学院出版社)，他编著的《中国近代音乐教育史纪年》一书，在12年之内三次修订出版，〔20〕并撰写、发表了大量具有重要史学价值的文论。〔21〕耄耋之年，新作迭出，依然活跃于中国音乐史学研究领域。这样一种学术文化现象，源自他孜孜不倦的执著精神和慢功细活、乐而忘忧的从容治学心态。

回望1982年中国音乐史暑期“讲习班”活动，时间已经滑过了30余年岁月，“讲习班”也成为一桩“历史”的文化教育事件。学术界同行希望有一个史料翔实的全程性资料，笔者以亲历者和参与者身份写作此文，立此存照，以飨学界。

(原载《音乐研究》2014年第5期)

---

〔20〕 孙继南编著：《中国近代音乐教育史纪年(1840—1989)》，山东友谊出版社，2000；《中国近代音乐教育史纪年(1840—2000)》，山东教育出版社，2004；《中国近代音乐教育史纪年(1840—2000)》[新版]，上海音乐学院出版社，2012。

〔21〕 他近些年发表的论文有：《李叔同歌曲艺术的研究、继承与发扬》(2000)、《对黎锦晖历史评价的再认识》(2001)、《佛法经典歌曲“清凉歌”初考》(2004)、《一份残存、珍贵的音乐教育史料——刘质平“文革日记”解读》(2011)、《李叔同——弘一大师音乐行止暨研究史料编年》(2011)、《音乐史料研究之疑、考、信——以弘一法师〈厦门市运动大会会歌〉版本考为例》(2013)等。

《音乐研究》的“三部曲”

——兼论陈荃有办刊创新思维的砥柱作用

引　言

音乐期刊的学术价值与社会作用，笔者曾有寥寥数语之概括：“音乐期刊是一个国家音乐理论研究的窗口。时代学术风气差异，独立精神空间大小，意识形态影响浓淡，编辑眼光境界高下，在读者面前一览无余。”[1]同时，也说明音乐期刊个性风格特色之形成与主编者的思想倾向、学术观念、为人品格与敬业精神有着极为密切的因果关系。

20世纪上半叶，自李叔同于1906年创办我国第一本音乐期刊——《音乐小杂志》，直至1949年，各类音乐期刊共有133种之多。[2]其中，主编者观念意识、学术视野与敬业精神对于形成特定期刊风格者，依笔者之愚见有：1. 国乐改进社（刘天华）编《音乐杂志》；2. 国立专科音乐学校乐艺编辑部出版（青主主编）《乐艺》；3. 江西省推行音乐教育委员会编印（缪天瑞主编）《音乐教育》；4. 新音乐社编（李凌、林路、赵沨、盛家伦等主编）《新音乐》4种。国乐改进社编《音乐杂志》[3]主编实际执行者为刘天华，以“改进国乐并谋其普及”为宗旨，办刊风格平易务实，态度

---

[1] 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社2009，第258页。

[2] 李文如编：《二十世纪中国音乐期刊篇目汇编》“目录”（1906—1949），文化艺术出版社，2005，第1—4页。

[3] 我国近代同名《音乐杂志》共有4种：(1) 北京大学音乐研究会编《音乐杂志》（1920—1921），共出版两卷15期；(2) 国乐改进社编《音乐杂志》（1928—1932），共出版10期；(3) 音乐艺文社编《音乐杂志》（1933—1934），共出版4期；(4) 丁善德、陈洪编《音乐杂志》（1946年），共出版2期。

严肃，改进国乐与介绍西乐并重，正如《发刊词》所说：真正的音乐是“唤醒一民族的灵魂的音乐”[4]，对国乐“以期与世界音乐并驾齐驱”迈出历史性之一步，可惜因刘天华英年早逝停刊，国乐改进社也在无形中解体。该刊每期价格甲种三角，乙种两角，面向社会大众。《乐艺》为国立音专的同人刊物，由萧友梅、胡周淑安、黄自、易韦斋、朱英、吴伯超6人发起，青主到音专后被任命为主编，办刊宗旨为：“培植高尚优美之音乐，凡旧乐的整理，新乐的创作与夫音乐的文学皆属矣。”[5]每季出版1册，封面是三色版的音乐家画像，内容包括铜板插图4页，乐谱30页，文字80页，出版后曾震动乐坛。自1930—1931年共出版6期，内容充实，印刷讲究，定价大洋1元8角，令人咋舌。“九一八”后商务印书馆以亏损巨大为由拒绝继续出版，于是《乐艺》偃旗息鼓，关门大吉，成为近代音乐期刊中品位高雅、曲高和寡之刊物。江西省推行音乐教育委员会编印《音乐教育》，法人为程懋筠，主编为缪天瑞。期刊宗旨为“普及音乐知识，提高欣赏程度，刊登译著论文，介绍创作乐曲”。自1933年4月创刊，至1937年12月停刊，正式出版5卷57期，成为我国近代音乐期刊历时最长、影响最大的一份以音乐教育为中心的刊物。撰稿者名人云集，佳作迭出，并根据时代需要和音乐界实际状况推出各种专号，如“小学音乐教育专号”“中国音乐问题专号”“乐曲创作专号”“救亡歌曲特辑”“全国音乐界总动员专号”“苏联音乐专号”和“音乐教育情况专号”（终刊号）等，显示了主编缪天瑞先生的组织才干、敬业精神和广通人脉。新音乐社宗旨为：“接受‘五四’以来新音乐及世界进步音乐成果，以创造新的民族化的大众化的音乐艺术，使它真正能普遍深入大众中，真正能成为抗战建国最有力的武器。”（《新音乐》创刊号“编者说明”）1940年1月，出版创刊号，主编为李凌和林路，自1卷4期（1940年4月）起由李凌、赵沨担任主编。《新音乐》月刊版面设计具有大众化、普及化特色。每期均刊载各类创作歌曲以及中国民歌、苏联歌曲等，并大量刊登关于新音乐的文章，同时，也刊载音乐译文，成为20世纪40年代中国音乐界最具影响力的音乐期刊，对于推动抗战时期歌曲创作和中国共产党领导下的新音乐事业发展做出了重要贡献。至1950年12月，《新音乐》（月刊）存见9卷49期。[6] 其余音乐期刊，林林总总，各有特色，因种种原因，多为昙花一现，或一期而终（如《今虞琴刊》《林钟》），或十期八期告散（如《美育》《新乐潮》），这样一种时代文化现象，值得从正反两个方面进行历史经验教训的总结。

---

[4] 程朱溪：《发刊词》，载国乐改进社编《音乐杂志》，1928年1月10日初版发行，第4页。

[5] 廖辅叔：《记乐艺社》，载廖崇向编《乐苑谈往》[廖辅叔文集]，华乐出版社，1996，第320—326页。

[6] 同注[2]，第87—99页。

自1950年后，中国音乐期刊进入一个新的历史时期。目前所见各类音乐理论刊物，会刊、通讯，学报（含香港、台湾）达146种以上。[7] 20世纪下半叶的中国音乐期刊，以中国社会改革开放为分界线，前30年，其共性特征为"千人一面"，多遵照"政治标准第一""艺术标准第二"文艺方针办刊，虽有不同学术观点文章或多种形式音乐创作，对于反映时代音乐文化面貌产生了积极作用与影响，但是，难以形成各音乐期刊之个性风格；后30年，音乐期刊开始实现由半政治、半学术刊物向纯学术期刊之转型，各种刊物逐渐形成多元化风格特色。《音乐研究》则是这一时期中国音乐期刊之"佼佼者"。自21世纪始，经过十多年时间的磨炼与打造，目前享有"国家社科基金资助期刊""中国人文社会科学核心期刊""CSSCI来源期刊""中文核心期刊"等头衔荣誉，取得在国内三大学术评价体系（南京大学CSSCI来源期刊、中国社会科学院人文社会科学核心期刊、北京大学中文核心期刊）艺术学科中均排名第一的优异成绩，常务副主编为陈荃有[8]。本文以音乐期刊与主编者人文精神的因果关系角度切入，探讨《音乐研究》之办刊风格特色形成原因及其规律性的现象，以有利于中国音乐期刊出版事业的繁荣与发展。

《音乐研究》之"三部曲"

在我国音乐期刊中，《音乐研究》有着特殊的地位。它不仅肩负着推动时代学术研究的使命，同时起到主流意识"发言人"或"代言人"作用。《音乐研究》（双月刊）创刊于1958年2月，至1960年7月休刊，共出版15期。中国社会改革开放后，于1980年2月复刊（改为季刊），至2000年10月，总共出版99期。笔者浏览这一时期刊物总体印象是：刊物犹如一艘航船，在风平浪静之时，尚能在学术海洋

---

[7] 同注[2]，"目录"1950—2000，第5—9页。

[8] 陈荃有（1968.04.26—　），河南宝丰人。于2000年6月在上海音乐学院获博士学位，随即进入人民音乐出版社主持《音乐研究》编辑工作。自2002年1月开始担任《音乐研究》副主编，并先后担任刊物编辑部主任、出版社期刊中心主任；2008年晋升编审职称；2010年9月调入中央音乐学院任教，同时继续兼任《音乐研究》常务副主编工作。所主持并责编的《音乐研究》曾蝉联中国出版集团第一、二届报刊评奖的"优秀编辑奖"（2004、2006）；所策划、责编的图书《中国音乐美学史资料注译》（2004年增订版）、《中国当代音乐学》（2006年版）先后蝉联中国出版集团第二、三届图书评奖的"优秀图书奖"（综合大奖）；所策划、责编的图书《中国近代音乐思潮研究》（2007年版）入围国家新闻出版总署第二届"三个一百"原创图书奖；撰写音乐编辑出版领域的论文连续获得中国出版工作者协会等单位主办的"全国出版科研优秀论文奖"（第五届，2005）、中华优秀出版物（论文）奖（首届，2007）等奖项。编刊之余，尚策划、责编图书多部，达近千万字；专著有《中国青铜乐钟研究》（2005），以及撰写音乐编辑学文论20篇左右等。

中一帆风顺徜徉，一旦暴风骤雨来临，航船便剧烈颠簸摇晃、失控，甚至迷失航向，在暗礁激流中打转、停泊，等待雨过天晴时刻继续航行。1958 年第 2 期《剥下汪立三等人“学术研究”的伪装——驳〈论对星海同志一些交响乐作品的评价问题〉》；1958 年第 6 期《在对黄自的评价上所体现的两条道路的斗争》；1989 年第 4 期《流行音乐批判》；1990 年第 2 期《反历史的“反思”》；1990 年第 4 期《几点思考——在音乐思想座谈会上的发言》；1997 年第 1 期《关于讲政治——理论札记》等文，都是“山雨欲来风满楼”之际政治风云变幻的“雷声”与“闪电”。但是，自 21 世纪起，“左”的意识形态逐渐失去人心，淡出文化市场，中国社会逐步迎来了改革开放深化的新时代。在这一时代背景下，《音乐研究》开始奏响了稳定——徘徊——登顶之“三部曲”，同时，陈荃有在 2000 年取得博士学位后进入刊物编辑部，同年 12 月任编辑部主任，2002 年 1 月开始兼任《音乐研究》副主编，全面主持办刊工作，逐步成长为刊物核心成员与砥柱力量。

一、稳定

不同历史时期往往有着不同思想倾向，中国社会改革开放同样是一场思想领域的深刻革命。改革闸门一旦打开，洪流滚滚，鱼龙混杂，泥沙俱下。在这样的时代背景下，物欲横流、道德沦丧又成为思想潮流的一股分支。中国音乐期刊并非生活在“世外桃源”，有的刊物收取高额“版面费”作为牟利手段，学术质量急遽下降；有的刊物忽起忽落，刊载内容良莠不齐；不少刊物则坚持学术高标准，始终保持稳定状态，乃至稳中有升，根本缘由在于编辑心态是否具有敬业精神。笔者曾说：“在所有文字领域的职业中，最不容易产生浮躁心态的应该就是编辑部门，无论风云变幻，人心躁动，总要心如止水，稳如泰山，方能做好自身工作，由是对所有相识或不相识的编辑都抱有肃然起敬的认知态度。”〔9〕《音乐研究》则是属于这一类型刊物之一。翻阅 21 世纪以来的《音乐研究》，电闪雷鸣式文章几近销声匿迹，争鸣文字也多属于正常学术批评范围之内。2001—2003 年，刊物曾一度因主办单位追求所谓“国际流行开本”而强制改为大 16 开本（210 × 297 mm），自 2004 年始，编辑部又将开本恢复为符合多数人视觉习惯的正 16 开本（185 × 260 mm）。这一细微变化反映了编辑与读者息息相通的心理感应。这是陈荃有“新官上任三把火”放的第一把火。2003 年第四期《音乐研究》，刊载《首届“人音社杯”全国高校学生音乐书评征文启事》资讯，这一把火，来势凶猛，一下点燃了成千上万个音乐学子写作求知欲火。一本刊物能够将触觉神经接通到全国上百所音乐、艺术、高师院校，实在是编

---

〔9〕 刘再生：《上帝与天使——庆贺人民音乐出版社成立 60 周年》，载《乐·书·社——人民音乐出版社建社 60 周年纪念文集》，人民音乐出版社，2014。

辑高度学术智慧体现。至于“星星之火”成为“燎原之势”，容后再叙。2003 年第 4 期的“‘同均三宫’问题笔谈”是《音乐研究》新世纪最早推出的学术专题栏目之一，对音乐学界极具争议的“同均三宫”宫调律学理论邀请陈应时、杨善武、蒲亨建、刘勇四位学者参与笔谈，各抒己见。这是荃有上任后放的第三把火，而且仅仅只是开始，此后，几乎每年都有编辑部主导策划的学术专题性栏目，而且频率逐渐加快，对于中国音乐学整体发展加强了理论队伍和理论阵地的建设。自 2008 年起，《音乐研究》由季刊改为双月刊。它产生的效果是：1. 成为国内现今唯一一份双月刊的音乐理论学术专刊；2. 将更加快捷地刊载各类音乐理论信息，加重学术评论、学术引领性内容；3. 出版量增加意味着刊物资源更加充分的利用。[10] 显然，季刊改为双月刊，编辑的精力投入及工作量至少增加一半以上，这是他上任后放的第四把火。此外，出版业有句行话：“卖报卖题，卖书卖皮”，说明报纸醒目标题能够产生吸引眼球的巨大作用，书刊装帧美观会让人爱不释手，把玩不已。细心读者不难发现，《音乐研究》封面每期都有一幅古代乐器或仕女奏乐或音乐家画像，每一期都要不重复地变换，有新鲜感，赏心悦目，实在很不容易。但是，《音乐研究》封面装帧却做得越来越讲究，它不仅像魔术变幻那样各种图像层出不穷，而且艺术品位越来越高，图像镶嵌位置或如长卷，或如扇面，或如窗棂，或如壁画，栩栩如生，使人回味不尽。这是陈荃有在美编配合下放出的第五把火。这五把火将杂志“烧”得红红火火。任何一种期刊要想成为强者，首先需要有稳定的超强表现，犹如一支霸气十足的球队在足球场上南北征战、所向披靡一般。因此，《音乐研究》自 21 世纪始，在稳定基础上实现了由半政治、半学术的刊物向纯学术刊物的转型。

二、徘徊

任何学术理论刊物之地位是由横向比较和纵向比较两个方面方能确立其在各种期刊中的坐标位置。所谓“横向比较”，是与同类型音乐期刊之比较；所谓“纵向比较”，则是与不同类型之期刊，诸如国内文史、科学类学术刊物，乃至国际顶级学术刊物进行比较，从而找出差距，进一步明确努力方向，实现办刊质量飞跃与升华。《音乐研究》之“徘徊”，并非踌躇不前“徘徊”，而是突破前的“徘徊”，超越前的“徘徊”。在 2007 年底“CSSCI 来源期刊”和 2008 年 6 月“中国人文社会科学核心期刊”统计评定以前，《音乐研究》长期徘徊于第四名左右位置。如何超越、如何突破，成为刊物必须努力解决的“瓶颈”问题。这一时期，编辑部有三项工作是值得回顾与总结的。

第一，《音乐研究》注意学术期刊对理论研究领域的引领作用、辐射作用，陈荃

---

[10] 《音乐研究》编辑部：《改版启事》，载《音乐研究》，2007 年第 3 期，第 127 页。

有带领编辑部同人严格审稿程序，首次在音乐界提出“双向匿名审稿制度”，并予“长期坚守”。编辑加工环节则由编辑做初加工，自己做二度精加工，以保证稿件编辑质量；校对方面，带领编辑部两位同志做三个校次间的轮流交叉校稿，并参与校对全过程，确保校对质量（由主持工作的主编始终坚守在校对第一线，在出版领域很少见）；学术规范方面，借鉴西方国家学术标注规范，结合大陆相关机构制定的范本及台湾部分学刊标注格式，创立了自身刊物的学术标注体系，做到既方便读者阅读与查找资料出处，又符合当前电子媒体对标注格式相关要求；设计印制方面，则根据刊物本身风格，坚守注重民族传统文化的总体设计风格和便于阅读的版式特点；延伸服务方面，加强了刊物信息服务功能，一改学术期刊只登载学术论文的偏颇观念，在注重刊载高质量学术论文基础上，从2004年初开始，增加彩色版面，由原来4页增加到8页，以增加学术活动信息的刊载量和刊载形式，并于2005年下半年开始策划实施“中国当代音乐学家”栏目，梳理当前健在且具有突出贡献的我国音乐学家的资料及图片并一直连载至今，同时还利用原来被忽略的正文空余页面，分类刊载国内新近出版的专业理论书籍信息，为学界同人及时提供大量资料信息。2007年9月，刊物还带头参加中国期刊协会组织的“期刊编校无差错承诺活动”，向社会做出编校质量郑重承诺，成为全国首批参与此项活动的少数期刊之一，在艺术类期刊中则是唯一一家参与此项活动的期刊。

第二，在学术动向方面，逐步总结办刊经验教训，形成每年都有编辑部主导策划的学术专题性栏目。10余年来较有影响的专栏包括：2003年第4期的“‘同均三宫’问题笔谈”（陈应时、杨善武、蒲亨建、刘勇）；2006年第1、2期连载的“‘中国的音乐文化遗产保护’专家笔谈”（冯光钰、田青、乔建中、洛地、田联韬、樊祖荫、毛继增等15位知名学者参与）；2009年第4期“音乐历史分期问题笔谈”（赵宋光、冯文慈、修海林、项阳、郭树群等8位学者参与）；2009年第6期“书写民族音乐文化”笔谈（韩锺恩、宋瑾、陈铭道、杨民康、洛秦、薛艺兵等9人参与）；2010年第1期“‘音乐分析学’学科建设专家谈”（贾达群、高为杰、彭志敏、姚恒璐、谢嘉幸、高佳佳等7人参与）；2010年第5期—2011年第4期连续6期连载，围绕“中国传统音乐研究30年”为题，与中国传统音乐学会合作，分别以民族音乐学学科建设、仪式音乐研究、乐种学研究、传统音乐与高校教育、区域音乐研究、声音生态学为分支议题，由20多位传统音乐学者参与专栏讨论；2011年第6期“跨界族群音乐文化研究专题”（赵塔里木、张伯瑜、杨民康、和云峰等7名学者参与）；2012年第5期“音乐考古学：当下境况与未来趋向”（王子初、冯光生、方建军等5人参与）；2013年第3、4期连载“西方音乐史学科在中国的未来之路”（杨燕迪、孙国忠、姚亚平、刘经树等9人参与）；2014年第1、2期连载“‘跨界’的学术内涵及前瞻”专栏（于润洋、张伯瑜、韩锺恩、项阳、伍国栋、王小盾、郭树群等10人参与）等音乐学专题学术栏目，这是《音乐

研究》极具亮点的群体性学者汇集于专题研究与讨论的学术智慧体现，每期学术专题栏目出版，以其学者群体的权威性以及从多角度、多侧面研究同一领域的视角，推动学界对于学术研究重要热点问题与前瞻性问题的深化思考，为中国音乐学整体发展加强了理论队伍与理论阵地的建设。无论各个专题设置与思考之准确性、科学性是否完全符合于学界研究现状尚需要通过实践加以检验，但是，音乐理论研究需要思维的创新与胆略，组织这些规模较大学术专题活动体现了陈荃有作为组织者的学术眼力与创新精神。

第三，为了扩展刊物学术影响力，鼓励有更多青年学者加入音乐学理论队伍，进一步培养新人，发挥刊物的学术平台作用，编辑部于 2003 年倡议举办“人音社杯”全国高校学生音乐书评征文活动，这项活动至今已经成为刊物品牌性活动。2005 年起与中国音乐评论学会合作举办“征文评比”，使得一批博士、硕士研究生与本科生的征文获奖，在音乐学界崭露头角，刊物在社会上的影响力也日益扩大。现将已经举办 5 届“人音社杯”书评征文之获奖篇数统计如下：

1. 第一届“人音社杯”获奖：优秀书评奖 15 篇　书评荣誉奖　7 篇（2004 年 9 月）
2. 第二届“人音社杯”获奖：优秀书评奖 15 篇　书评荣誉奖　5 篇（2006 年 6 月）
3. 第三届“人音社杯”获奖：优秀书评奖 15 篇　书评荣誉奖 10 篇（2008 年 9 月）
4. 第四届“人音社杯”获奖：一等奖　15 篇　二等奖　15 篇（2010 年 7 月）
5. 第五届“人音社杯”获奖：一等奖　15 篇　二等奖　14 篇（2013 年 1 月）

“人音社杯”评奖活动自 2004 年至 2013 年共有 125 篇博士生、硕士生和本科生文论获得不同等级的奖励，并开辟“‘人音社杯’书评征文获奖作品选登”专栏，至 2014 年第 2 期共有 37 篇获奖文章先后在《音乐研究》刊载，对于推动全国高校学生论文写作做出了重要贡献（全国多所高等艺术院校往往在每届“人音社杯”书评征文截稿之前举办各自院校的征文活动，评选出获奖论文后再统一寄送《音乐研究》参加评奖活动，因此，征文前期的参与面实际上更为广泛）。陈荃有作为常务副主编，自己从学校大门出来踏上社会之后，依然高度关注着尚留在学校大门之内的学子，这样一种“回报教育”的理念，对于培育青年一代学者做出了富有前瞻性贡献，也使《音乐研究》产生了极大学术辐射力和更广泛的社会影响。

三、登顶

“会当凌绝顶，一览众山小”（杜甫《望岳》）。登顶是一种奋斗，一种心态，一种视野，一种境界。在全国音乐期刊强手如林的角逐中，《音乐研究》通过上述种种努力，学术地位不断上升。在2007年底“CSSCI来源期刊”和2008年6月“中国人文社会科学核心期刊”的统计评定中，《音乐研究》已经从原来长期徘徊的第四名左右位置一跃成为全国艺术类学术期刊第一名；2011年开始，在由北京大学图书馆主办的“中文核心期刊”评定中，也被评定为音乐类期刊第一名，从而实现了国内“三大学术评价体系”全部排名第一的跃升。在编辑出版领域，刊物也先后获得中国出版集团于2004年、2006年组织的报刊评奖中的多个奖项，其中最具竞争力的“优秀编辑奖”一直被《音乐研究》蝉联；同时还获得首届评奖的“优秀印制奖”、第二届评奖的“优秀设计奖”等。该刊所登载的许多学术论文也不断在各级各类评奖中获得奖次，并得到其他媒体的全文转载。

总结《音乐研究》自21世纪以来“三部曲”之办刊历程，意义不仅在于对该刊的表彰与肯定，更有着对所有中国音乐期刊办刊的启迪性价值。北京大学中文核心期刊要目总览2011年第6版中音乐类有：1.《音乐研究》；2.《人民音乐》；3.《中国音乐学》；4.《中国音乐》；5.《中央音乐学院学报》；6.《音乐艺术》；7.《黄钟》；8.《交响》；9.《音乐创作》9种核心期刊。社科院中国人文社会科学核心期刊要览（2013年版）“艺术学专业核心期刊”有：1.《音乐研究》；2.《当代电影》；3.《电影艺术》；4.《中国音乐》；5.《中央音乐学院学报》；6.《中国音乐学》；7.《人民音乐》；8.《音乐艺术》；9.《黄钟》；10.《艺术百家》；11.《民族艺术》；12.《美术研究》；13.《北京电影学院学报》；14.《戏剧（中央戏剧学院学报）》。其中音乐类占有7种之多，显示了中国音乐期刊的整体实力。《音乐研究》之登顶，说明陈荃有在办刊过程中之创新思维及其社会影响有着难以取代的地位。

陈荃有印象

一个人在外界的影响，往往口碑先产生作用。我在未认识荃有之前，即听说他在读硕士生期间，清贫到只有一条长裤，常常晚上洗，白天穿，给我的不只是感动，而是震撼。在现代社会能够有这样“不以物喜，不以己悲”的学子，定是志存高远、必成大器之人。我和荃有的相识也是源自参加一次学术会议。对他的第一印象是没有什么突出的“个性”，说话不紧不慢，行动不急不躁，对人不冷不热，气度不亢不卑，论辩不怒不怨，办事不忙不慌，然而，没有个性恰恰正是他的“个性”。陈荃有的“个性”是一种涵养，也是一种品位。他是一个务实、实干的人。他在《音乐研究》做

的工作是可圈可点的。在他主持并主编《音乐研究》杂志的十多年时间中，使该刊在国内三大学术评价体系中（南京大学 CSSCI 来源期刊、中国社会科学院人文社会科学核心期刊、北京大学中文核心期刊）均取得艺术学科排名第一的优异成绩，并于 2012 年跻身国家社科基金首批资助期刊之列。《音乐研究》曾蝉联中国出版集团期刊评奖的“优秀编辑奖”（2005、2007），并获得“优秀设计奖”（2007）、“优秀印刷奖”（2005）。目前享有“国家社科基金资助期刊”“中国人文社会科学核心期刊”“CSSCI 来源期刊”“中文核心期刊”等头衔和荣誉，这是需要脚踏实地、一步一个脚印打造拼比出来的，个中辛酸，编辑心中有数，学界有目共睹。《音乐研究》犹如周敦颐《爱莲说》所云“出于污泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，婷婷静植”之莲花，在我国百花齐放的音乐刊物园地中仿佛有着“莲，花之君子者也”地位。文如其人，荃有亦如一支香远益清的莲花。

我和荃有接触，主要是作者与编辑之间“文缘”交往。我在《音乐研究》总共发表 12 篇文章，其中有 9 篇文章是他任常务副主编时刊发的。在作者与编辑两个视角相互交流中有了更深入的了解。如《秋子》一文标题是接受他意见之后修改的；评廖辅叔文集《乐苑谈往》一文，他认为这篇文章具有论述中国现代音乐史学转型意义，未作“书评”放在刊物尾部，而置于刊物较为显要位置；《导向作用与实践检验》一文发表后，他告诉我学界反映强烈，认为是很有独特学术视角的一篇好文章；最近看到写赵沨一文后，他又说“您总有出其不意的选题”，等等。因此，无论在选题立意、标题概括、语言表述方面，在双向交流中均使我获益匪浅。对于学术质量不达标的“人情稿”“关系稿”，他总是不讲情面，采取“否”“拖”“压”的办法。有篇稿子被“拖”了 3 年，一直“拖”到一位领导干部退休，终于不了了之。这些做法也保证了《音乐研究》的办刊学术质量。平时，他是一个衣着朴素、表情严肃、寡言少语、不苟言笑的人，在编稿之余似乎很少有其他爱好，有时喜爱喝点酒，而且酒量、酒品都不错，尽管能喝不少，却从不酒时失态或者酒后失言。2010 年 8 月我们在北京一次聚会，或许劳累缘故，他刚喝到二两多就有醉意了。笔者的一个学生在他上卫生间时悄悄到我身边说，刘老师，别让陈老师喝了，我看他想呕吐呢，于是聚会在匆匆忙忙中收场。在开车送他回家路上，本来沉默寡言的他却喋喋不休地说了不少话，要调中央音乐学院任教也是在那次路上透露的，果然，暑假后就传开了他去中央院任教的消息。笔者想，原来荃有也是一个性情中人啊。去年 4 月，笔者正好回老家扫墓，他应邀至潍坊学院讲学，山东人的热情好客尽人皆知，劝起酒来花样百出，荃有毕竟是老实本分人，后来知道那天被“灌”得十分狼狈。我回济南后给他发短信，他说，你要是在山东就好了，孤虎怎敌群狼啊！笔者倒有点幸灾乐祸，乐不可支，心想，谁让你这么实在呢？他自调入中央音乐学院任教之后，由于人民音乐出版社一时难以找到接替合适人选，继续担任着常务副主编工作，开始“双肩挑”重任。笔者

长年在高校工作深有体会，一年到头备课、上课、开会、招生、评职称，周而复始，犹如“车轮大战”；《音乐研究》为双月刊，每期刊物从堆积如山稿件中选稿、定稿，再保质保量地出版，不能有一丝一毫差错，则又是一场“车轮大战”。一个人精力毕竟有限，何况荃有已近“知天命之年”。这样一种“超负荷”的运作，我真为他如此单薄的身体能否经得住长年累月的压力与消耗而深感担忧。

结　语

本文论述不只限于《音乐研究》刊物与陈荃有个人，而是希冀通过一人一物之成就使整个中国音乐期刊出版事业在借鉴比较中发现问题，进一步发扬创造革新精神，尤其是解决一些共性问题。任何杂志之生存，经费来源始终是头等重要的大事，近代音乐刊物多数因经费拮据而停刊。目前各类音乐期刊，经费状况大致可以分为三种类型：1. 经费较为充裕者，如许多音乐学院学报，由于学校领导高度重视，每年有固定拨款经费，作者稿酬相对较高，办刊质量稳中有升。2. 刊物基本没有固定办刊拨款，均由主办单位承担办刊经费，偶有上级机构的年度补助办刊经费投入。《音乐研究》即属于此类，直至2012年下半年，首批社科基金资助才解决了办刊经费问题。3. 有的音乐核心期刊经费来源基本无固定保障，甚至穷得兜底。以至于无法给作者发放稿酬，却仍坚持不收“版面费”的做法，编辑人员却依然勤勤恳恳地在清水衙门中坐冷板凳办刊，这种敬业精神值得钦佩。但是，音乐期刊办刊经费问题的解决，需要引起各级有关领导部门和整个社会的关注。

有一次，笔者问荃有，你在出版社兼职，给你多少报酬呢？他停了一会儿说：税后两千元上下吧。笔者惊讶不语，心想，就这么一丁点儿“劳务费”啊?! 荃有兼职，包括策划选题、组织活动、审读、加工、校对以及指导培养年轻编辑，每个月有一半以上时间与精力仍用在办刊上。诚然，笔者也深知任何企业、事业单位的财务管理是十分严格的，责任不在单位领导与财务部门。但是，当一个人的知识价值与货币关系不成比例，而且相差悬殊、严重失调时，我们不得不思考一下在“体制”上是否需要进行一定调整与改革了。说句不客气的话，北京打工者对一个月挣2 000元钱尚嗤之以鼻，何况一个为办刊而疲于奔命的“奇缺”高级知识分子呢！因此，应该重视所有编辑的社会地位和经济、健康状况，尊重他们的文化劳动。此为本文结语之一。

之二，我们打开《音乐研究》之扉页，映入眼帘的首先是一个庞大的学者群体名单，其中主编2人，副主编2人（陈荃有有“常务”二字），编委（以姓氏笔画为序）25人（含主编、副主编在内）。但是，真正负责《音乐研究》出版编辑的有几人呢？笔者

想，大概是编辑部的几位默默无闻的编辑以及作为常务副主编的陈荃有吧，还有“终审”每期出版物的主编（人民音乐出版社的领导），最多七八个人（在“名单”中出现的也就是两人）。刊物既然已有“双向匿名审稿制度”，如此庞大的编委会是否可以“精简机构”，使办刊作风更加务实呢？当然，这一问题的存在不仅是《音乐研究》，中国音乐期刊出版物多数如此。惟《黄钟》（顾问1人，主编1人，副主编1人，编辑2人，英文摘要目录1人，编务1人）和《星海音乐学院学报》（主编1人，常务副主编1人，执行副主编兼编辑部主任1人，编辑2人，英文翻译1人，封面设计1人）是一个例外，他们的编务改革走在了时代前面。马克思主义从来不否定在集体事业中个人所起到的作用。因此，在目前改革开放深化的新时期，需要对这样一种出版行业的形式主义“体制”进行一番务实的改革。它将会使中国音乐期刊出现新面貌，进一步解放思想，增强办刊人员责任心与事业心，办出刊物的风格特色，才能将中国音乐期刊推向一个新的历史发展阶段。

“千军易得，一将难求。”自21世纪至今，不过是历史短暂一瞬间，陈荃有所做的一切工作，毋庸讳言，已经成为《音乐研究》一个时代“符号”。笔者真诚希望中国音乐期刊将有更多不同的办刊风格“符号”出现，形成百花齐放，争奇斗艳的局面。我们期待着这样一个多元化时代的到来。

（原载《音乐探索》2014年第3期）

上帝与天使

——庆贺人民音乐出版社成立60周年

作者、编辑与读者，是人类自印刷术发明以来诞生的一条永恒的文化纽带。如果打一个比方，作者是文人，读者是上帝，那么，编辑就是将文字周密、仔细地核对、加工、再创造后传送到上帝手中的“天使”。天使的作用往往为人们所忽视，其实他们并不在天上优哉游哉地飞来飞去，而是几十年如一日地坐着冷板凳，看着密密麻麻的文字，绞尽脑汁地用着心思，像一支支蜡烛那样燃烧着自己，消耗着生命，是默默无闻地为他人作嫁衣的平凡而伟大的现实中的人。在庆贺人民音乐出版社成立60周年之际，笔者想说一说和人民音乐出版社多年接触、交往的两位“天使”的故事。

“上帝”的地位毋庸解释，在现代社会，不论何种制度社会，都把读者奉之为“上帝”，读者多为知识阶层，无论出于传播文化或是出于商业利益，或两者兼而有之，读者永远都是“上帝”。如果读者不认可、不买账，出版的书籍再精美也无人光顾，销售不出去，积压在出版社仓库里面，成为一堆废纸或文化垃圾，久而久之，出版社只能萧条经营乃至关门大吉，而且还会危及书店生存、累及作者声誉。因为编辑的责任是组稿、审稿、改稿、校稿，直至封面设计及图书装帧，最终决定着一本著作的文化含量与社会价值。组稿的前瞻眼光，审稿的刁钻眼力，改稿的认真仔细，校稿的一丝不苟，封面设计的别具一格，书籍装帧的美观大方，都是编辑思维、视野、眼光、能力的体现。

作为介于“上帝”和“天使”之间的作者，对出版过程中编辑的作用和出版后读者的反响最有深切体会。当然，出版社领导的宏观决策、开放观念、管理经验和经营方式对于文化出版事业繁荣起着核心作用，但是，广大编辑群体是任何出版部门最有活力的生命细胞和最富创造精神的重要基石，这是所有作者与读者有目共睹的事实以及他们应当享有的崇高社会地位。笔者就此谈谈20余年来在人民音乐

出版社出版4本著作过程中与两位编辑交往并建立起较为深厚情谊的体会与感受。

1989年12月由人民音乐出版社出版《中国古代音乐史简述》的责任编辑是刘玲。[1] 我和她的相识是通过孙继南先生，听孙老师说他们的交往也是由于文缘。20世纪80年代初期，他在北京参加《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》编委分支开会期间，刘玲向他约稿撰写《黎锦晖评传》，同时又询问教育系统有没有中国古代音乐史的通俗性读物可供出版。于是，孙老师就向她推荐我编写的教材《中国古代音乐史常识》（油印本）。一位编辑一下就为出版社“组稿”两本图书，说明刘玲的确是一个“有心人”。孙老师回济后几次催促我把书稿寄出版社，当时我觉得人民音乐出版社是享有盛誉的国家级出版社，高不可攀，未敢奢望，始终拖延着，最后还是孙老师把他自己保存的两册油印本书稿寄到了北京。1985年刘玲给我来信说《中国古代音乐史常识》经过三审，出版社已同意出版，这是我始料未及的。我想，既然正式出版，不如重起炉灶，真正写一部中国音乐史通俗读物，并征求吉联抗先生意见，请他为之审稿，吉老欣然同意。我把这一信息告诉刘玲后，她回信说：“啊，吉联抗先生替你审稿啊？我们请他看一千多字的文字，他都经常拒绝的。”于是改将《中国古代音乐史简述》列入出版计划。从1986年起开始撰写《简述》，但和刘玲却一直没有机会见面，只是通信联系，直到中国音乐史学会于1987年10月在江阴召开年会时，刘玲也参加了会议，听一位外地代表告诉我：刚才人民音乐出版社刘玲问他，谁是刘再生，让他指给她看，于是会议休息时我赶紧找刘玲道歉。这是我们在“互不相识”情况下的第一次见面。书稿完成后，1988年5月我去北京将全部手稿交给刘玲，1989年2月2日她给我信中写道：“前给孙老师去一函告知您的《简述》一稿已在一校中，三校后您如要看校样，请来函告诉我。”因此，《简述》的出版可以说是一帆风顺，相当顺利的。作为编辑与作者关系，有几件事给我留下深刻印象：一是书稿已由吉联抗先生绝大部分审阅，相对减轻了编辑负担，但刘玲还是非常细心地审稿，指出几处重要细节问题让作者修改，体现了她的学术眼光与编辑能力；二是她对书籍装帧的重视，刘玲特地推荐济南一位美编王悦玉先生为书稿设计封面与扉页，我曾专门去了王悦玉家中一次，银灰色调和线条勾勒的古代乐伎与书的内容极为协调，新颖美观，获得广泛好评；三是书稿出版后，由于广受学界与读者青睐，初版后很快销售一空，刘玲就说，《简述》由吉老审稿、作序，又请蓝玉崧先

---

[1] 刘玲（1945.10.16—2013.4.14），原名刘玲玲，籍贯湖南。毕业于中国音乐学院。1970年到人民音乐出版社工作，后任副编审。2001年退休，退休前任声乐编辑室主任。担任责编图书有：刘东升（执笔）、袁荃猷编著《中国音乐史图鉴》（1988年版），刘再生著《中国古代音乐史简述》（1989年版），孙继南著《黎锦晖评传》（1993年版），杜亚雄编著《中国各少数民族民间音乐概述》（1993年版），李纯一著《先秦音乐史》（1994年版）等。

生题签书名，出版后反响很好啊，以后肯定会畅销的，建议与出版社改签版税制合同，于是我去北京时改签了合同，从第三次印刷起就按版税制获取稿酬，到2005年时已重印10版。刘玲这样一种处处为作者利益着想的精神非常感人。她信中还说：“今寄出我社新书《中国音乐史图鉴》的宣传卡，如要买书，请直接与我社邮购组联系，此书2月中旬可以出版。请代为宣传一下。”刘玲责编的《图鉴》出版后获得广泛好评，被誉为“中国音乐图像学的里程碑”，一年之内，内地与港台学者发表的书评即有4篇之多。1989年春，我正好去出版社校对《简述》书样，刘玲给我和孙老师预留了两册。田青准备赴香港参加学术会议，想买一本《图鉴》作为礼品送人，却踏破铁鞋无处觅，我于是先给他一本让他带去香港。这是刘玲为出版社编辑文化精品所做成绩之一例。孙继南著《黎锦晖评传》出版过程中，正赶上音乐界“反对资产阶级自由化”“反对精神污染”学术空气较为沉闷时期，这本书替历史上长期批判为“黄色鼻祖”音乐家黎锦晖“正名”，不仅是敏感学术问题，而且要冒一定政治风险。刘玲于是加快校对出版节奏，使得这部中国社会改革开放后以新的史学观重新审视与评价黎锦晖的著作如期出版。一个看似柔弱的女编辑能有如此胆略与魄力，使孙老师和我对她更为敬重。刘玲在2001年退休后，正是我教学与科研最为忙碌的阶段，很少联系，记得只通过一两次电话。去年秋天忽然想起该问候一下刘玲了，于是请人民音乐出版社朋友讯问老干部处刘玲新家的电话号码，未料得到的却是她已经在4月份去世的噩耗，而且是孤独一人，在家中过世后几天才被人发现。呜呼！刘玲比我还小8岁呢，走得这么早，晚年生活是这样寂寞、凄凉，老天似乎太不公道了。我最早认识人民音乐出版社的一位编辑会是这样一个人生结局，是无论如何想不到并难以接受的。写这篇文章或许也算把这样一个平凡而伟大的小人物——编辑写进历史了吧。责任编辑在所有出版物中只是在版权页或封底用小五号字体标出名字，往往容易为人们漠视。现在，人们或许会记住刘玲名字以及她编辑、出版过几部中国音乐史学有影响著作之贡献，在冥冥九泉之下得到些许灵魂的安慰。

我认识人民音乐出版社新一代编辑邹璐[2]，是她在出版社《音乐研究》编辑部当陈荃有老师助手的时候，那时她刚到社里不久，我每去找陈荃有时总会见到

---

[2] 邹璐(1978.3.9—　)，籍贯宁夏。西安音乐学院硕士研究生毕业。2002年至人民音乐出版社工作，同年7月至2008年3月在《音乐研究》编辑部工作，后调入图书编辑部，现任副编审。责编图书有刘再生《中国古代音乐史简述》[修订版](2006年版)，刘再生《中国近代音乐史简述》(2009年版)，[美]约瑟夫·马克利斯、克里斯廷·福尼《音乐欣赏圣经》(徐康荣译，2010年版)，刘再生编著《中国音乐史基础知识150问》(2011年版)等。

她。我们同为回族人[3]，所以见面有一见如故之感，也常常对她开玩笑说：咱们是一个民族血统的呢！邹璐性格活泼开朗，为人直爽，相识后感到格外亲切。2004年，鉴于古代音乐史新材料、新观点和新成果大量涌现，决定将《简述》做一次较大幅度全面修订，我去北京时征求荃有兄的意见，恰好邹璐也在，主动请缨道："刘老师，我给你当责编行吗？"我知道她在西安音乐学院读研究生是罗艺峰先生高足，未加思索地回答："当然行啊，求之不得呢。"于是，我们开始了《中国古代音乐史简述》[修订版]合作事宜。那时邹璐算是"业余"责编，因为她的工作岗位在《音乐研究》，多利用下班后时间审稿、改稿，工作很辛苦，好在年轻，学术眼光也比较敏锐。我们性格都是属于"直通"型的，彼此相互尊重，修改过程中很容易沟通。邹璐给我印象最深的是我在书稿中有三处自己也拿不定主意的内容，究竟是要还是不要？记忆中好像一处是对《乐记》评价，一处是对朱载堉的评价，一处是梳理中国民族器乐历史脉络时和西方管弦乐发展的历史做了对比，材料取舍很为难，心想，交给编辑处理吧。未曾料到，她在看稿时恰恰对这三处提出了自己的看法。这是令我大吃一惊的。一般编辑核对书稿，内容文字达到准确无误也就基本完成了审稿任务，邹璐却能够进入作者创作思维中去，共同思考著作的学术问题，这三处最后还是按照她的意见做了修改，这实在是很难得的。[修订版]较之原版新增了108幅图片，她又提出将各个历史时期具有典型意义的精美图片制成彩页会更加引人注目，于是有了目前29幅彩图插页和书中79幅图片插页的区分，使得[修订版]图文并茂，焕然一新，唯一缺憾是封面设计总觉得有点美中不足，作者自然不好意思苛求，又未曾料到，在第三次印刷时她主动请美编王华重新设计封面，蓝玉崧先生题签和三个栩栩如生的乐舞陶俑交相辉映，简洁美观，编辑精益求精精神让我异常感动。[修订版]自2006年出版后，至2014年已8次印刷，颇受读者欢迎，这是我对责编邹璐刮目相看的种种缘由。因此，当我开始撰写《中国近代音乐史简述》时，邀请邹璐继续做责任编辑（那时她也已调入图书编辑部工作）就是理所当然的选择了。

在近代史《简述》的写作过程中，由于得到孙继南先生的帮助，我翻阅、积累了大量的资料，却得了"消化不良症"。一本著作的撰写不同于论文之处在于文章可以一遍遍地反复思考、修改，著作往往构思成型后在电脑上迅速敲字，将资料与论述一鼓作气地完成，著作容量又大，难以一再从头至尾地仔细推敲。我的写作习惯又有写着上句马上想着下句的陋习，因此，文字的错讹和缺字少句现象屡见不鲜，这时编辑真正起到为作者"把关"之关键作用。邹璐建议我把所有"引文"重新核对一遍，这是一项工作量极大又不得不做的事情。于是我再找出已经收拾起来的所

---

[3] 笔者父亲籍贯是河北杨村，回族人。由于我自幼随母亲在江苏武进生长，母亲为汉族，故而履历表一直填写为汉族。

有资料，逐篇逐行逐字地仔细核对，终于提供了较为准确的书稿文本。我想，在给研究生看论文时能够一字不漏地修改错字病句，自己写书却如此粗枝大叶，根源还是治学心态浮躁的反映，编辑的敬业精神给我上了生动一课。在所有文字领域的职业中，最不容易产生浮躁心态的应该就是编辑部门，无论风云变幻，人心躁动，总要心如止水，稳如泰山，方能做好自身工作，由是对所有相识或不相识的编辑都抱有肃然起敬的认知态度。我和邹璐的交往也更为密切，每去北京参加会议期间，与好友、学生聚会时常邀请她一起参加。记得2008年和田青、司冰琳等聚会时，刘红庆著《佛心学侠》刚出版不久，田青带了几本送给在座的朋友与学生。给我的题词是：“浮生如梦亦如尘，鸿爪雪泥误留痕。仿佛初鉴哈哈镜，笑问这厮是何人。再生兄一哂 田青戊子冬”。邹璐自然也要到了一册，请田青题词，他挥笔即写：“邹璐小友：好好学习，天天向上。能吃能喝，一觉天亮。田青戊子冬”。引得大家哈哈大笑，气氛极为融洽。我揶揄地说：“田青的文采口才音乐界尽人皆知，他的文字越短越精彩，尤其写悼文联句更为一绝，稍长一点，写文章则次一等，再长一点，写书则又次一等。田兄能否现在就给我写几句悼文，让我生前就知道你评价，等我真正走了，你写得再好也白写，我看不见的。”邹璐感慨地说：“和你们学者聚会特有意思，死亡这么沉重的话题，从你们嘴里说出来却这般轻松，看得好平淡啊，太不容易了。”邹璐作为编辑，思维敏锐，各方面都想得非常周到。近代史《简述》的封面设计，我提议绘制一只凤凰，寄寓中国音乐形态转型犹如凤凰涅槃一样，邹璐将王华第一次设计图样传给我看后，我说，周边还可以虚幻一点，第二稿设计完全符合了我心目中的图像。这本书自2009年问世后，4年中重印3次，仅发表书评就有10篇之多。作者提供的只是文字书稿而已，而出版社奉献给读者的却是赏心悦目、装帧精美的图书，编辑在中间环节起到了一种什么样作用，无须赘述。就这样，作者和编辑间的关系越走越近。2010年，人民音乐出版社要出版一套音乐学基础知识丛书，邹璐向我约稿写其中《中国音乐史基础知识150问》一册，我再忙也得看她的面子答应啊，但是，这次我交给她的书稿，尽最大努力将错讹降至最低。这是作者在编辑精神的潜移默化影响下，“吃一堑，长一智”“活到老，学到老”的人生体验与收获之一吧。

这就是我要说的和人民音乐出版社两位编辑交往的故事。

人民音乐出版社前身是著名文化学者钱君匋先生（1906—1998）于1938年创办全国首家以出版音乐刊物和销售音乐书籍的万叶书店基础上，于1954年10月组建成立音乐出版社，1974年8月更名为人民音乐出版社。在庆贺人民音乐出版社成立60周年之际，我们首先要纪念钱君匋先生。他是一位有着高文化品位的知识分子，在篆刻、装帧、诗歌、书法、绘画、音乐、收藏方面均有建树，享有“七家”之美称。1926年8月即担任上海开明书店音乐、美术编辑，时年20岁。1938年7月1

日在上海海宁路咸宁里11号办起了一所小而又小的万叶书店，[4]成为中国首家音乐出版行业的创始人。他又是编辑出身，因此，熟悉编辑业务、关心编辑甘苦成为出版社优良传统。人民音乐出版社走过了60年风风雨雨岁月，成为一家具有“龙头”地位的中国音乐出版单位，迎来了辉煌的喜庆日子，历届领导，各个部门，全体编辑都起到了各自应有的作用。祝愿人民音乐出版社未来对于中国音乐文化事业的建设和发展做出更大的成就与贡献。

（原载《乐·书·社——人民音乐出版社建社
60周年纪念文集》，2014年10月版）

---

[4] 刘立新：《众多的谱集 无形的丰碑——音乐出版家钱君匋》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》(1)，春风文艺出版社，1994，第691—702页。

二胡演奏艺术泛论

2012年春，笔者受中央音乐学院民乐系主任于红梅教授之托，为她的硕士研究生闫国威讲授二胡演奏艺术理论，从音乐分析切入，诠释部分二胡传统与现代曲目。近两年来在济南和北京授课20余次，约70课时。现将讲课部分内容整理成文，请教于音乐界诸位方家。

1. 台风 音乐是听觉艺术，但是，演奏家首先留给观众的是视觉印象。从舞台边走到台中央，虽然只有十几秒时间，演奏家的个性、修养已经在步态、眼神中传递了文化信息。有的演奏家上台时眼睛在听众席中找熟人，甚至与观众抛媚眼，这是缺乏艺术素质的表现。有修养的演奏家在后台便开始酝酿音乐情绪，上台时以自信稳重的步态、微笑的眼神向观众行礼。坐定之后，用只有自己听得见的声音调弦，不要有任何多余动作，所谓“未成曲调先有情”。演奏家的形象，应该像佛一样端庄安详，头部始终保持在中轴线上，不上下左右晃动，身体更不要歪斜扭动。“音乐的化身”是演奏家在舞台上的最高境界。抒发感情时，可以自己侧耳倾听，也可以目视前方与观众心领神会交流，情之所至，也不妨顺其自然地流露，喜怒哀乐毕竟人之常情，但一定要避免过多的表情或夸张动作，游离于音乐之外。优秀的演奏家，在音乐中已经倾注了足够的表情，无须依靠五官或其他部位加以“外化”。音乐本身就是一种超越国界的语言，能否将音乐艺术表现力发挥到极致，是对演奏家舞台实践的严峻考验。台风要落落大方，既不趾高气扬，也不矫揉造作，要做到恰如分寸。追求“大气”的台风是演奏家音乐表演艺术行程的出发点，这个“第一步”有着非常重要的意义。

2. 诠释 作曲家创作音乐是音乐艺术一度创造，演奏家诠释音乐是二度创造。一般说来，首演会给人留下深刻印象，譬如王国潼首演《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》，闵惠芬首演《长城随想》都成为经典，他们诠释的音乐至今依然是最好版

本，其他演奏家想要超越难度很大。但也并非没有潜在余地，艺术发展的时代步伐是很快的。《一枝花》和《红梅随想曲》都不是于红梅首演作品，但要超越她这两首作品演奏的水准不容易。2011年台北市民族器乐大赛二胡比赛中，你首演《地球》和二胡协奏曲《快雪时晴》获第一名，影响较大，有了良好开端。但是，无论“首演”或“非首演”，最重要的是提高“诠释”能力。音乐诠释的本质是对作品内容形式有深刻理解和独到艺术处理，包括文化修养、理论素养、作品分析（所谓“内功”）和演奏技巧（所谓“外功”）等方面，最终形成独特的演奏风格。超越自我、超越时代是值得花费一生精力去追求的目标。诠释作品不是纯理论的纸上谈兵，而是要一弓一音地从演奏实践中磨炼出来。总之，优秀的二胡演奏家诠释作品应该追求“内功”与“外功”的统一。一个演奏家技巧较为成熟时，文化底蕴就会成为诠释作品的成败因素。多数演奏家常常以技巧表演的“外功”为主。顺便提一句，我不喜欢“世界首演”提法。既然是首演，是否属于世界级作品是一个未知数，怎么可以说“世界首演”呢？这是一种时代文化浮躁现象。

3. 张力 在演奏中，张力是一般演奏家常常忽略的表现手段。所谓“张力”，是力度的膨胀力。就像吹气球那样，越吹越大，最后爆炸。力度的增强是不露痕迹地慢慢膨胀，使听众有一种期待感；亦如春江涨潮，漫溢堤岸，一泻千里，令人惊心动魄。因此，音乐张力的美学原理来自人类生活体验，它有一种逐渐达到饱和状态再予释放的紧张度。《地球》的快弓技巧难度很大，无穷动式的，就像地球在不停地旋转，听起来已经很过瘾了；但是，在三处快弓段落中应加进“张力”处理，由弱渐强，到高潮时爆发，再弱下来，再由弱渐强……这在快速演奏中才会有起伏，有震撼力。音乐魅力在于最大限度地表现听觉美感，引起听众强烈共鸣。慢弓中的张力也是如此。《江河水》第一段顿弓段落，由弱渐强，最后在感情达到顶点时爆发。《长城随想》第三乐章“忠魂祭”中乐队全奏前的上行旋律用“张力”积聚感情同样十分感人。同时，张力有大小之分，中国传统音乐中比比皆是。《春江花月夜》中许多乐句波浪式的起伏是一种小张力，以膨胀和收缩表现江水潮起潮落的涌动，“春江潮水连海平，海上明月共潮生”，如诗如画，引人入胜。江南丝竹《行街》整个快板段落是大张力，速度由慢渐快，力度由弱到强，在高潮中戛然而止，非常精彩。法国作曲家拉威尔《波莱罗舞曲》以两个音乐主题反复交替，旋律与节奏自始至终完全相同，只用不同乐器演奏的音色变化和由ppp—fff的渐强力度表现阿拉伯舞蹈的风格，结尾两小节在转调和乐队全奏轰鸣般的强音中结束，大张力在这首魅力无穷的乐曲中起到了关键作用。二胡演奏学会运用“张力”手段处理作品，将会极大地增强音乐的表情作用与艺术感染力，使听众产生“心潮逐浪高”的互动美感效应。

4. 抽象和具象 音乐是所有艺术形式中最为抽象的艺术，尤其无标题音乐，一般总以为只是乐音的运动，力度、速度、音色、技巧的变化，难以诠释作品内涵，演

奏时常常会感到无所适从，于是单纯地以技巧替代音乐。其实，作曲家创作音乐总是以生活、感情体验为基础的，这也是我们理解无标题音乐的主要依据。王建民《第四二胡狂想曲》提炼了西北民歌旋法的“基因”，以四度和二度为核心音程与音高结构，在乐曲中通过主题变形、调性转换、节奏组合、技巧变化予以展开，音调浓缩了大量陕北音乐风格“元素”，为我们提供合理想象每个段落音乐画面的根据。如果画个简略示意：引子（陕北大唢呐）——行板（动力型进行曲、节日狂欢）——慢板（放羊娃唱“信天游”）——华彩段落（拨弦表现锣鼓节奏、梆笛花腔吹奏）——急板（万马奔腾的快弓演奏）。所以，演奏时可以将抽象音乐“具象化”。所谓“具象化”，实际上就是音乐的想象力。比如，慢板旋法基因和“信天游”音乐风格是一致的，“具象”为放羊娃歌唱并不与“抽象”音乐矛盾，甚至还可以假设歌词：“我（eou）的妹妹你在哪里，我的妹妹呀我想你”，演奏音乐就易于投入激情；华彩段落的拨奏联想陕北锣鼓的粗犷热烈，心中就会有锣鼓节奏点；梆笛吹奏特点是音型的流动飘逸和音色的透明感，可以有陕北蓝天白云的想象意境；尤其行板主题表现了极强的动力感，要有弓头强音的弹性，强调进行曲的律动和气势；急板段落马群互相追逐的无穷动式快弓十分精彩，要把握住节奏重音和张力起伏，将情绪推向高潮。因此，地域元素是音乐想象的依凭。但是，不要把音乐抽象庸俗化，想象不等于解释乐曲时将每一段落、甚至每一乐句都具体到可以用语言表述的程度。语言的终点，是音乐的起点。音乐抽象性魅力正在于它能表达语言所无法表述千变万化、细致入微的人类感情。阿炳能惟妙惟肖地在二胡上拉出鸡鸣狗叫声音和模仿无锡方言腔调，然而他自己最为看重的是希望人家听他音乐的“功夫”和“神韵”。一个优秀演奏家应该求得抽象和具象分寸感的平衡与统一。

5. 骨架 音乐也像人体一样，有骨架、血肉，旋律像血肉，节奏是骨架。一般演奏者都较重视旋律作用，却往往忽略节奏所起到的骨架支撑作用及其表现力。如陈刚编曲《阳光照耀着塔什库尔干》，小提琴曲改编为二胡曲后十分流行。第一段小快板是7/8节拍，富于歌唱性。一般二胡齐奏时演奏员身体就像麦浪一样左右晃动，晃来晃去，把音乐骨架全都晃散了。所以，在演奏时一定要把握7/8节拍的特点，强调节拍重音，要有新疆手鼓敲击的内心节奏，表现塔吉克族开朗的民族性格。这样，骨架就立起来了。在高八度把位上的演奏更是如此，歌唱性旋律并不都是软绵绵的。所以，内心节奏感的培养非常重要。每首乐曲都有特定的节奏音型，中国戏曲音乐中“紧打慢唱”的节奏非常富有特色。《长城随想》中有两处用板鼓烘托旋律的节奏手法，极其精彩。“关山行”中在慢板旋律转调后用板鼓加强尾句的节奏跟缀，使音乐产生“立体化”效果，旋律、节奏相映生辉。“遥望篇”中“听松”主题第二次出现时板鼓清脆敲击的声响，整个管弦乐队都压不住，起到节奏的统帅作用，以更为饱满的情绪，热烈的气氛将全曲推向高潮。因此，演奏家需要有

意识地把握住每一首作品的特性节奏，演奏才会有血有肉，更加富有光彩。有的演奏家在舞台上为了掌握节奏，常常用脚打拍子，很不雅观，应培养内心节奏。旋律和节奏是音乐飞翔的一双翅膀，不可偏废。

6. 细节　作为听觉艺术的音乐，人们对声音质量要求是极其苛刻的。所以，一个优秀演奏家的演奏从第一个音符开始，到最后一个音符结束，严格说来，不允许有一处疏忽与失误。演奏中如有一个音不准或力度过强或速度过快，听了就会觉得刺耳，不舒服，甚至破坏整首乐曲的情绪意境。以“颤指”为例，有疏密、缓急、力度强弱之分。《金珠玛米赞》音乐主题的几处颤指要用密集重音，以表现藏族“堆谢”踢踏舞节奏重音，过轻则创造不出音乐形象；《听松》“引子”后的三个大二度颤指，应该一个比一个慢，一个比一个弱，将听众引入侧耳倾听风吹松涛的意境，为随后强音迸发做好心理准备；《阳光》中两个八度的三处小二度打音也要一个比一个稍弱，想象云雀在天空飞翔最后在天际消失的意境；《梁山伯与祝英台》“长亭惜别”和《兰花花叙事曲》的尾句也都有“颤指”技法，都表现了非常细腻的感情，如果打音过重，控制不好力度，音乐所需要的那种柔肠寸断美感就会倏然消失。细节决定成败，丝毫也不夸张。乐曲中的经过句也是非常有光彩的细节，犹如竖琴滚动拨弦，长笛吹奏琶音一样，瞬间一闪而过，不仅起到上下乐句连接作用，而且在力度、速度上产生推进力量。《四狂》行板主题每一句尾部都有或长或短的经过句或经过音，演奏时要有清晰度，要根据情绪变化处理好力度强弱关系，不能含混地一带而过。演奏家处理作品的“精细”与“粗糙”，都是在细节中体现的。《阳光》音乐主题由低音区向两个八度高音区过渡时有一个经过句非常关键，11个音符每一个音都要清晰，不能含糊，而且要由弱渐强，使音乐主题到高音区尽情抒发，如果没有这个经过句，音乐链条就像中断了一个环节。《长城随想》第三、四乐章的许多细节更要加倍重视。如模仿编钟敲击的泛音滑揉，在极短的时间内先奏出重泛音，揉弦由快而慢，表现钟声余音的消失；“忠魂祭”旋律演奏要虔诚、深情；$^\#$fa 音高一定要到位，体现出“雅乐音阶”（正声音阶）特性音色彩；“华彩段落”模仿琵琶扫弦强弓音头要有爆发力，连顿弓十连音要由慢到快一气呵成；“遥望篇”开始再现第一乐章主题滑音要模仿古琴韵味；“听松”主题的头两个音要有雷霆万钧之力，随后再以由慢渐快的速度变化进行，等等。所以，细节的质量在演奏艺术中地位极为重要。音乐就像一件贵重瓷器，即使有一丝裂纹也会使价值连城的艺术品瞬间失去光彩。音乐细节处理要从世界大师级演奏家、歌唱家的音乐、传记，以及文学作品、哲学著作和大自然中去吸收各种养分，最后在演奏中才会达到“蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”的发现与创新境界。

7. 布局　这里不是指作曲家创作时曲式结构的整体布局，而是演奏家处理作品时的通盘布局，在几个段落中如何安排情绪、音色、力度、对比、高潮等。比如华

彦钧《二泉映月》是一首经典名作。今天看来技巧难度并不很大，表达神韵却深不见底。这首类似变奏曲体作品，A、B两个主题交替出现，旋律大同小异，就像阿炳在讲一个永远讲不完的人生故事，难就难在讲每一个故事都要有新意，所以他自己叫“依心曲”。演奏中要达到“惊天地，泣鬼神”境界，或许要付出毕生追求的代价。所以，处理通盘布局问题，需要在艺术实践中不断积累与提高。原曲6段，现在演奏一般删减为4段或3段。以四段体版本为例，引子是下行乐句，应演奏出“从头便是断肠声”的哀怨情绪；第一段主题第一次呈示先以表现略带忧伤的旋律美感为主，不必急于动情；第二段“颤弓”在全曲中唯一出现一次，既像月光下泉水波光粼粼，又像叙述人生的哀怨不平，要处理得非常细腻。你的第一个颤弓从弓尾拉到弓头再颤就破坏了音的质感，应该换一下弓法，前一乐句结尾用拉弓，一开始就颤弓，要注意颤弓的纯净度，四个颤弓逐渐加强力度，接着再爆发感情，会很有感染力的；乐曲第三段是高潮段落，一般演奏都以强力度表达愤怒情感，尤其在高把位上使出了浑身的气力，但是，所谓“审美疲劳”就是一味地强刺激，反而适得其反，听众无动于衷了。音乐高潮是感情的高潮，人的感情是一波三折的，不妨在第四把位上的强奏之后接着弱下来，用稍轻的滑音表现心中难以言状的情绪，才会有愤怒中的断肠之感；第四段是乐曲的结尾，力度处理在全曲中要减弱一个层次，表现一种朦朦胧胧的色彩，既有对未来的憧憬，又有命运不可预测的愁绪，让人听了回味不尽。同时，一个优秀的演奏家要善于即兴发挥，一般演奏《二泉映月》多在第二主题上下功夫，其实第一主题虽然短小，力度变化却有很大伸缩性，如根据感情需要以强弓拉第一个do音音头后再渐弱，感情色彩就大不一样。总之，演奏家对每首作品心中都要有个布局，在宏观思维基础上处理好乐曲每一段落的力度、速度、表情、技法等，使自己艺术实践不断地提高与升华。这里再说一下“颤弓”。颤弓有音质细碎的特殊美感，弱似窃窃私语，强若雷霆万钧。《二泉映月》属于前一类颤弓。《长城随想》“忠魂祭”华彩前有9小节连续颤弓，那种强弱起伏可以将颤弓艺术魅力发挥到极致。安静下来后再引出“华彩段落”，展示出二胡的各种技法，使人心潮澎湃，回味无穷。在一连串精彩不断的演奏中，颤弓技法的大段落运用给人留下了极为深刻的印象。

8. 手感 二胡构造的性能局限不像小提琴那样无论在高、低音区都有通透音色。二胡到了三、四把位由于乐器构造无音板垫底，音质缺乏厚实度，音色发脆易噪。同时，现代二胡乐曲无论《四狂》《地球》《心香》《京华追梦》《阳光》，包括你首演的《曾侯乙传奇》以及其他大量作品，旋律在二胡高音区回旋成为作曲家创作的主要手段之一，而且音乐创作态势只会越来越强化。因此，二胡演奏家能否善于在高音区控制音色就成为衡量演奏家水准的一个重要标志。二胡高把位的音响质量，表象是力度控制技巧问题，实质是演奏家审美观念问题，特别需要强调演奏家“手

感”的重要性。“手感”包括左手按弦和右手持弓两个方面。演奏家手指在琴弦上的触弦感觉，应有极高的灵敏度，弱如春风，快似闪电，强若风暴，在演奏时根据乐曲需要处理。柔美时触弦感就像指尖在天鹅绒上抚摸一样，质感非常细腻。《兰花花叙事曲》第一段“小快板”前的音乐主题再现就应该用这种柔美感觉演奏，表现兰花花的美丽、善良，如果按音过重过强将损坏兰花花音乐形象。《地球》《四狂》等乐曲展示了当代二胡在高音区势如破竹的高难度技巧，快速行进中按指应果断利落，就如指尖在琴弦上快速跳动，每一个音要有弹性。右手持弓手指和腕关节的配合要好好琢磨，一般来说，慢板和中板一定要用满弓，从弓根到弓尾，控制好力度，多练习传统乐曲，不仅能提高慢弓技巧，还能解决韵味问题。快弓的质感非常重要，王国潼开辟了二胡快弓时代，影响了中国二胡半个世纪的发展，尤其他跳弓的颗粒性清晰度技法十分高超，具有超前性质，远远走在了时代前面。《一枝花》快板内跳弓的技巧难度也很大，需要下功夫练习。连顿弓每一个音都要有清晰度与弹性，用一弓连续奏出，右手持弓保持力度是不容易的。运弓技巧不仅有听觉美感作用，在舞台上看了也赏心悦目，要听着看着都十分精彩，奏出演奏家的风度与震撼力。所以，左右两手高度灵敏的配合对于在高音区抒发各种感情，进一步提高二胡艺术表现力将会有很大收益。低音区的厚实，中音区的明亮，高音区的透剔，是演奏家必须追求的通透音色。音色达到炉火纯青境界，是优秀二胡演奏家成熟与成功的重要标志之一。

9. 风格 准确把握音乐作品风格（包括时代风格、地域风格和个人风格）是演奏家文化修养、理论素养、作品分析能力以及演奏技巧的综合体现。二胡音乐只有百余年历史，不像西方小提琴不同时代的历时风格和不同国家、民族的共时风格那样有着多元化格局，但是，同样有时代风格（刘天华、阿炳时代的传统乐曲、建国后与改革开放后的原创作品），民族风格（汉族、藏族、蒙古族、维吾尔族等），地域风格（陕西、湖南、江苏、河南、山东等）和作曲家个人风格（刘文金、赵季平、关迺忠、王建民、关铭、吴厚元等）所构成的“作品风格”。演奏家需要将不同音乐风格演绎得精确到位。王建民《第四二胡狂想曲》和鲁日融、赵震霄《秦腔主题随想曲》同为采用陕北音调创作的作品，演奏时能否将它们视为同一风格处理呢？《四狂》结构与特色前面已作介绍，是采用西北音调以艰深技巧表现时代史诗的狂想曲体裁，演奏时要用纯音乐风格（相对于中国传统音乐的现代风格与气派，不是指单纯器乐曲的概念）处理，甚至慢板段落的音调也不以自由节奏处理速度，必须严格按照作曲家规定的节奏与速度演奏。《秦腔》则是以原汁原味的古老剧种秦腔音调为核心素材创作的二胡曲，由“引子”、5 个段落和“尾声”组成。“引子”开始即激昂奔放，有爆发力，是典型戏曲风格，有强弱对比，跌宕起伏。第一段慢板要有“热耳酸心”歌唱性，是一种倾诉性音调，抑扬顿挫是通过滑音、泛音、苦音等手法表现的，尾句的强音如

板鼓敲击，声声入耳，余音不绝。第二段快板要以一气呵成的气势演奏，秦腔又名梆子腔，最早因用枣木梆子击节伴奏而得名，这段演奏实际上是节奏的音乐化，音乐中始终能够“听”到高昂流畅的节奏在不间断地运动。第三段是刚柔相济的小快板，音乐中仿佛能够看到演员甩袖、对话、过场的语言、表情和动作，惟妙惟肖，摄人魂魄。演奏时尤其要注意音乐主题三次重复与变化的不同力度处理，要有对比，使同样的旋律在每一次出现时都有新鲜感。尾句三处长音颤指，乐音在下行，力度却是渐强，随后在八度滚翻的旋律中收句。第四段“华彩段落”浓缩了第二段和第三段的部分音调加以自由发挥，大滑音、泛音、垫指打音、颤弓等技巧的运用具有戏曲音乐“炫技”特色，同样十分精彩。“尾声”只有短短11小节，每一个音要挺拔结实，最后在一个八度颤弓滑音中结束。这一处滑音特别重要，不能随意一滑，草草了事，落点必须在高八度音上，才会有乐曲终止感和完整感。《秦腔》音乐总的特点是一张一弛、起伏有致、刚柔相济、百听不厌，汇聚了中国传统戏曲音乐之神韵。因此，《秦腔》和《四狂》都是融入西北音调的经典作品，音乐风格却有着古老和现代的实质差异。风格是音乐的灵魂，风格演绎越精致准确，音乐越具有永恒的生命力。许多优秀二胡演奏家对作品风格的把握是相当出色的，像陈耀星演奏《战马奔腾》、邓建栋演奏《雪山魂塑》的部队气质，许讲德演奏《寒春风曲》的传统风格，刘长福演奏《草原新牧民》的内蒙风格，于红梅演奏《一枝花》的山东风格，朱昌耀演奏《江南春色》的南方风格等，都是风格演绎的典范之作。同时，演奏家越能超越风格局限，演奏多样化音乐风格的作品，将越会具有大师级演奏的光彩与风度。

10. 炫技与声腔化 在二胡演奏领域，“炫技”与“声腔化”是不同审美理念和技法运用均具有极致性的两大标志。两者之间是对立矛盾、势不两立的，还是辩证统一、合作调和的？既是二胡演奏艺术的理论问题，也是二胡演奏艺术实践无法回避的实际问题。

“炫技”是指高难度技巧的炫耀与展示，在西方小提琴作品与演奏中大量运用。意大利小提琴家帕格尼尼（1782—1840）是炫技派代表人物。他的演奏被评价为“魔鬼的技巧”，“在琴弦上展现了火一样的灵魂”，将小提琴技巧发展到无与伦比地步。其实，中国传统器乐中也有“炫技”手法，以唢呐最为突出，民间吹打乐和唢呐独奏中比比皆是，《百鸟朝凤》甚至以炫技结构音乐段落。因此，炫技意识是人类音乐文化的共有观念。目前，二胡音乐的“炫技”是历史上空前辉煌的时代，两根弦的中国弓弦乐器竟然会有如此丰富的艺术表现力，震惊了世界乐坛。作曲家对于推进炫技手法的创新有着无可争议的作用。“炫技”充分发挥乐器性能、极其富有光彩感与震撼力，在二胡演奏中融入各种新的炫技手法，对于促进二胡艺术事业的发展有着十分重要意义。

“声腔化”是闵惠芬在长期演奏实践基础上提出的二胡演奏理论。二胡演奏声

腔化的实质是在中国传统戏曲、曲艺、民歌、器乐曲中广泛吸取养分，在演奏中表现“声腔”神韵，将二胡演奏的歌唱性发挥到极致地步。中国是一个多民族众多、地域辽阔的国家，形成的民族语言和地方方言中蕴含了丰富的语调声韵，在传统音乐中提炼为各种“声腔”。二胡的滑音、吟揉、压弦等独特技法，即是通过“声腔”表现中国音乐的独特神韵，无论在情感表达或意境描绘中都能将不同艺术品种与地域特色特有的抑扬顿挫音乐语言表述得细致入微、出神入化。著名指挥家小泽征尔听闵惠芬演奏《江河水》后伏案恸哭，说音乐“诉尽人间悲切，使人听来痛彻肺腑。”听姜建华演奏《二泉映月》时掩面而泣，说：“这种音乐只应当跪下去听”。《江河水》《二泉映月》所以有独特的艺术魅力，正是优秀演奏家用中国弓弦乐器特有滑音、压揉等技法，将传统音乐的神韵展示得淋漓尽致的结果。因此，二胡演奏声腔化的理论，对于推进二胡艺术事业的发展同样起到极其重要的作用。

“炫技”和“声腔化”在二胡演奏艺术中都是极具光彩的具有核心地位的表现手段。两者结合运用，将使中国二胡音乐产生双重性的震撼力。刘天华先生早在1927年就明确指出：“必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来……以期与世界音乐并驾齐驱。”今天，二胡界正沿着刘天华指出的方向与道路努力创造着新的时代艺术。

中国新时代的二胡演奏艺术将更加风光无限！

（原载《人民音乐》2014 年第 8 期）

九五飞龙　学界儒宗

——在“庆贺李纯一先生九五华诞学术研讨会”上的发言

《易》九五卦云：飞龙在天，利见大人。建国之初，乐史三公。杨公史稿，初涉马列，定于一尊；廖公简史，言简意赅，学府风靡；先生之原始音乐试探，别开生面，继以先秦续史，开断代之新风，再以综论考古，成一家之系统。译文誉享海内外，书鸣云端之天籁，指叩金钟之余声。伟哉！李公。

谚云：下士养生，中士养气，上士养心。先生淡泊明志，豁达乐观，益寿延年，宠辱不惊。有养心之静气，无喧闹之烦闷。九五华诞，史界共庆，三代同堂，四方来宾。高朋满座，子曰：不亦乐乎！

后学　再生　敬贺
甲午冬日　于济南佛慧山下

我围绕“贺词”内容，谈几个问题。

一、庆贺意义

《史通通释》（[唐] 刘知几著，[清] 浦起龙通释）“序”文有这样一段话：“乾隆十有三年戊辰，三山伧父年七十，客将以其生之日为言以寿。伧父谢曰：‘寿孰如史？寿人以言，孰如寿言于史？’”浦起龙（1679—1762），字二田，晚号三山伧父。无锡厚桥乡人。清著名考据学家、教育家。因此，今天我们对李纯一先生在中国音乐史学领域所做出的贡献进行研讨、学习与评价，“寿言于史”，是对李公最隆重的庆贺。历史常常会患“失忆症”。音乐学界中青年一代甚至不知李纯一为何人。一位音乐圈的朋友听说召开这次会议，在微信上问我：李老是谁？她说问

了音乐学院一位教授也不知道。历史学家却被历史遗忘，似乎是不应出现的时代文化现象。但是，在半个世纪以前，李纯一著《我国原始时期音乐试探》(1957)、《中国古代音乐史稿·第一分册》(1958)，廖辅叔编著《中国古代音乐简史》(1964)，杨荫浏著《中国古代音乐史稿》(1964，远古——宋；1976年重新修订、整理，并补充了元、明、清三代内容，于1981年分上、下册出版)是在音乐界影响最大的三部史学著作。所以，提出“乐史三公”概念，实质是为了还原历史的真相，学术界只知“定于一尊”之杨公而淡化或遗忘李公、廖公的史学贡献，不利于音乐史学事业的繁荣与发展。历史学界如果连自己的“账”都算不明细，何以记天下明细之“账”呢。

二、时代影响

任何时代的学术著作，都会在时代“学术机制”中刻上时代烙印，包括正负面影响。新中国成立后，历史唯物主义成为史学研究的指导思想，极大提升了历史研究的质量。同时，“以论带史”“以论代史”等不良学风也给史学研究造成极“左”思潮泛滥的严重后果。在所有的人文学科中，历史不仅是文化中的文化，上至宇宙天文，中有帝王将相，下则平民百姓，包罗万象，囊括一切，而且对已经消逝的历史，不同的历史学家有着不同的历史叙事。历史谜团、历史悬念、历史逻辑、历史走向，乃历史魅力之所在。“形而上者谓之道，形而下者为之器。”(《易传·系辞上》)历史学家心目中的“道”始终主宰着史学著作的字斟句酌。郭沫若和陈寅恪都是大名鼎鼎的现代历史学家，他们的史学成果却成为检验“道”之不同的“活标本”。同样，“三公”的三部音乐史学著作产生三种不同风格特色，在新中国成立初期运用历史唯物主义作为史学研究指导思想的前提条件下，是反映了他们各自的史学、史才、史识等内因结构之差异。杨荫浏著《史稿》所以能“定于一尊”，是他一生丰厚的传统音乐积累、长期律学实验和史学写作实践的结果，1944年，即完成《中国音乐史纲》讲义，《史稿》更被学界奉为无可取代的权威性著作。诚然，《史稿》也存在着不足与失误，由于受到过分强调“人民性”等意识形态观念制约，又不适当地采用“贴标签”的研究方法，使《史稿》的写作受到一定的干扰与影响。廖辅叔著《中国音乐简史》是一部优秀的教材性著作，强调共性，多取定论，既全面系统，又简明扼要，史学思维和编撰体例为同类著作树立了典范。李纯一的两本著作分别研究了原始社会和远古至夏、商的音乐历史。在信史时代以前，乃是传说与史实混淆难分、最为扑朔迷离的时期，作者注重考古新材料和文献记载相互印证的科学方法，从而勾勒出较为真实可信的历史轮廓，做了前

人未做的工作。[1]因此，“乐史三公”在建国初期撰写出版的著作，为中国古代音乐史学著作开辟了不同风格、特色的多元化道路，我们不应忘却他们三人以及这些音乐史学著作的历史地位与时代影响。

三、历史回眸

中国传统学术历来存在着重经学，轻文史倾向，从而形成人文学科的“失衡”现象。学术界一种较为普遍的说法是“西方重分析，中国重综合”。其实，人类思维哪有西方东方、分析综合“一刀切”的分野呢。这样一种思维模式的产生，实际上是中国文化在封建体制下形成的“畸形”现象而已。文史哲之研究历来强调分析性思维和人文精神的融会贯通，但是，长期以来，却在统治阶级的“愚民”政策下遭遇冷落。梁启超云：“其在我国，自秦以后，确能成为时代思潮者，则汉之经学、隋唐之佛学，宋及明之理学，清之考据学，四者而已。”（梁启超：《清代学术概论》）《史通通释》“序”云：“稽古之途二，经学、史学备矣。‘六经’之名始见于《庄》《列》书。‘史’名尤古，见于《书》《论语》。自汉止立经博士，而史不置师，向、歆《七略》不著类。至唐千年，人为体例，论罕适归，而史之失咙……”中国的史学，自司马迁《史记》、班固《汉书》以来史家辈出，名著汗牛充栋，然历代太学不设史博士，史学研究在传统学术中无有一席之地，乃至“失声”。直到唐中宗景龙四年(710)方由刘知几(661—721)撰成《史通》一书。这是我国最早一部史学理论著作，历史上被评价为“当置座右”。文学命运亦是如此，中国古典文学无论诗歌、传奇、戏剧、散文，均为世界文学宝库之珍宝，但文学之研究，南朝刘勰(465？—520？)所著之《文心雕龙》(约写成于510年)方为我国第一部具有完整体系的文学理论著作。《史通》和《通释》将史体分为六家：《尚书》记言，《春秋》记事，《左传》编年，《国语》国别，《史记》通古纪传，《汉书》断代纪传，分析之详尽精到，令人叹为观止。正如《史通通释举要》云：“《史通》开章提出四个字立柱棒，曰‘六家’，曰‘二体’。此四字刘氏创发之，千古史局不能越。”黄太史亦云：“论文则《文心雕龙》，评史则《史通》，二书不可不观，实有益于后学。”由是可知，中国古代传统学术文史之研究和文学、史学的源远流长、博大精深相比，不但相距甚远，更是不成比例。亦如杜牧所云：“秦人不暇自哀，而后人哀之；后人哀之而不鉴之，亦使后人而复哀后人也。”（《阿房宫赋》）“史鉴”理性分析思维的缺失，正是我国传统学术重经学、轻文史所形成在综合与分析之间“失衡”的严重

---

[1] 引自刘再生：《横看成岭侧成峰 远近高低各不同——20世纪中国古代音乐史的研究》，载《中国音乐学》，1999年第4期。

后果。直至近代王国维（1877—1927）开创我国新史学，以“独立之精神”和“自由之思想”唤醒学界，《宋元戏曲考》成为现代以科学观念方法研究我国戏曲史的开山之作。在学界有“古史及文字考证之学冠绝一世”“不观王国维之学问，不知大师之大，高山之高”之评价。陈寅恪（1890—1969）作为三百年乃至一千年乃得一见的学术大师对近代史学做出了巨大贡献，惜乎他平生志愿写作一部《中国通史》和《中国历史的教训》，在史中求史识，最终却未能完成，成为历史永远无法弥补的遗憾。中国之学术，任重而道远。但是，改革开放后，我国各类学术研究毕竟进入了一个新时代。

四、学术评价

在简要回顾中国传统学术发展脉络后，对于认知“乐史三公”在新中国成立初期开辟音乐史学多元化研究的时代意义和历史性影响，将对后学者产生积极的主导意识作用。“1959年春，在中国音乐家协会和中国音乐研究所的组织和领导之下，先由杨荫浏、廖辅叔、李纯一等三位同志执笔，开始编写《中国古代音乐史提纲》；然后在两次座谈会中，经过了几十位同志的讨论，对这个提纲提出了意见，由执笔者进行了修改，于同年9月间油印出版了《中国古代音乐史提纲初稿》。”〔2〕

廖公《简史》于1964年出版，跨度6年；杨公《史稿》于1981年出版，跨度12年。李公两部著作则早于《提纲》已在1957年出版。正欲一展宏图之际，遭遇“右派”厄运，1984年始“平反”。然而始终“在音乐学术征途上冥行擿埴”，未曾搁下史家之笔。1994年出版《先秦音乐史》，1996出版《中国上古出土乐器综论》，2004年出版论文集《困知选录》，2005年出版《先秦音乐史》［修订版］。《先秦音乐史》于1995年获第九届中国图书奖之最高奖励，2002年获第二届“金钟奖”杰出贡献音乐家“荣誉奖”。这也是“贺词”中“书鸣云端之天籁，指叩金钟之余声”之由来。同时，作为教育家，李公培育了秦序、方建军等音乐史学家和音乐考古学家。因此，李纯一先生是新中国成立后在音乐断代史研究和音乐考古研究方面做出开拓性贡献的杰出学者，筚路蓝缕，功德无量！

中国艺术研究院音乐研究所是我国唯一的国家级研究所。历来是中国音乐史学和音乐考古研究的中心基地，对于全国音乐学建设具有辐射性作用。尤其在改革开放以后，《中国音乐文物大系》（22卷本）是在历届院、所领导和总主编黄翔鹏、王子初以及其他同志努力下出版具有“重典”价值的音乐文化瑰宝，为亘古未有之

---

〔2〕　杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册）“几点说明”，人民音乐出版社，1981，第Ⅰ页。

业绩。如果音乐研究所以李公的断代史学思维，对中国音乐史学进行各个朝代的断代史研究，期待将来会有多卷本的系列性中国音乐史断代性著作“重典”问世。这是李纯一先生断代研究思维与音乐史著作成果留给我们的宝贵财富。

我和李纯一先生只有一面之识。1986年先生由秦序兄陪同在泰安一次会议讲学后到山东省博物馆考察鉴定山东莒县陵阳河陶角、大汶口柄杯笛等乐器，我闻讯前往拜谒。时隔28年，此次研讨会前合影秦序介绍我名字时，李公脱口而出：“噢，山东来的。”记忆力之惊人，令我惊讶！在请李公第三代弟子李宏峰博士代为宣读“贺词”，我把请书家以行楷书之以文的文本送给李公，他女儿在旁一行行指给他看。毕，李公附我耳际曰：“你知我。”此情此景，亦使我感慨万千。

再次祝贺李公生日快乐，寿比南山！

谢谢大家。

［附注］本文根据大会发言略加修改、整理而成。

（原载《人民音乐》2015年第2期）

下　编

著作评论

《中国古代音乐史简述》
人民音乐出版社
1989年12月第1版

聊以为序

吉联抗

一病三月，至今不痊。病前应承为刘再生同志的《中国古代音乐史简述》一书写些读后感，聊以代序。因病，这事也就拖了下来，使我不能不耿耿于怀，深以为憾。

再生的书稿，我读后是颇有所感的。凭印象，突出的一点是知识性和趣味性相结合，而且内容上力求深化。这本书原本只是个简述，能够写得要言不繁，读来趣味盎然，也就可以算得完成了任务，但是现在的这本稿子并不满足于此，而是在上述要求之下，不断充实新的材料，尤其对不同的观点，做到异说并存，使读者得以自己开动脑筋，自己得出结论。我想，这对读者是十分有益的。

中国古代音乐史的研究工作，数十年来，进展都较迟缓，但是近十几年，却有了长足的发展，不论广度和深度，都取得了可喜的成果。可惜的是，这些成果分散发表在各种不同的音乐刊物上，倘非专门收集的人士，实在不易窥其全豹，沧海遗珠，那就更在所难免了。

这本稿子则由于前面所说的特色，正是在一定程度上弥补了这种缺憾，使读者在获得通常所说的古代音乐史常识之外，同时接触到各种新的学术研究成果，以及各种不同的见解。这里，随便举些例子：

对于我国音律形成的时期，过去只凭文献资料加以推断，其实是并不清楚的。十多年前，根据对于出土的音乐文物的调查和考证，先后出现了两种新的见解，即

吕骥同志所认为的“我国五声音阶在母系氏族社会后期已经形成”的观点；黄翔鹏同志所认为的“完整的七声音阶至迟在晚商期间已经形成”，从而推断“我国音乐中五声音阶和七声音阶有一个长期并存的传统”的观点。这些，都能从本书中找到清楚的叙述。不久前，李纯一同志发表了不同意将地隔三百公里之遥、年代和文化遗存是否相同尚未搞清的两个埙合并研究，因而做出不同推断的观点，同样为本书所收纳。这些观点不一研究成果，虽然一时难定是非，但是对于问题的进一步深入探讨，显然都是有益的。因此，本书的这一特色就是不可磨灭的。

这只是一个突出的例子，其他如：

在“王子朝奔楚”篇中用小国出土文物之多说明文化下移现象；

在“恶郑声之乱雅乐也”篇中说明郑卫之音为商之遗声；

在“宫、商、角、徵、羽的由来”篇中既介绍了冯文慈的“天官”（星名）说，也介绍了席臻贯的另一说；

以上只是略举一二，要详细地说就举不胜举了。

本书的特点还有的是，同时也存在着不足之处，只是我病中笔涩，恕不一一详述。

记得，宋朝王安石说过：“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”这本深入浅出的音乐史著述，对于古代音乐史知识的普及，我相信，是做了一件有意义的工作。

以上聊以塞责，是为序。

吉联抗

龙年初二日（1988 年 2 月 18 日）

黄翔鹏先生信函

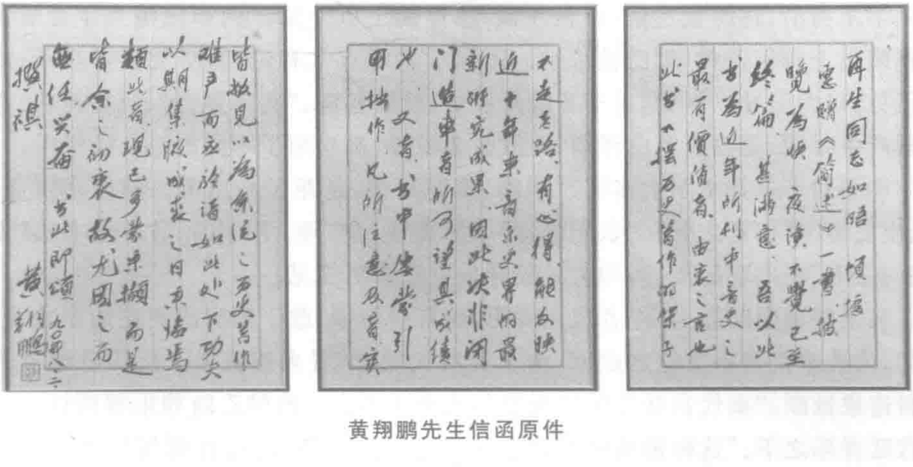
再生同志如晤　顷接惠赠《简述》一书，披览为快，夜读不觉已至终篇。甚满意。吾以此书为近年所刊中音史之最有价值者，由衷之言也。此书不摆历史著作的架子，不走老路，有心得，能反映近十年来音乐史界的最新研究成果，因此决非闭门造车者所可望其成绩也。

又者，书中屡蒙引用拙作，凡所注意及者，实皆敝见以为系统之历史著作难产而应於诸如此处下功夫以期集腋成裘之日来临焉。类此者，现已多蒙采撷，而是皆余之初衷，故尤因之而无任兴奋。书此即颂。

撰祺

黄翔鹏

九〇年八、二



黄翔鹏先生信函原件

古乐新说　总束其成

——略评刘再生著《中国古代音乐史简述》

冯文慈

刘再生著《中国古代音乐史简述》（人民音乐出版社，1989年12月出版），读来津津有味，令人耳目一新。它的结构很别致，上、中、下三编分别写上古（先秦）、中古（秦汉至隋唐）、近古（宋至清），编下直接设90个分节，以生动的标题吸引着读者。例如，“洋洋乎，盈耳哉”一节，介绍古代歌曲的高潮处理；“纷披灿烂，戈矛纵横”一节，介绍琴曲《广陵散》；“自作新词韵最娇”一节，介绍姜夔的自度曲，等等。它可以通读，也可以选读，“批整买零”，各随君便。作者常从史料中择出那些最能反映史事本质的语句作为标题，读者既受益，又兴趣盎然。加以文笔流畅活泼，既有详赡史料，又有论点分析，读者自然也就手不释卷了。

近十多年来，中国古代音乐史的研究可以说是有了一个突飞猛进的发展，音乐文献和作品、音乐考古、音乐思想、古谱学、乐律学等领域，新的成果迭出，作者努力站到学术前沿，将纷繁古乐，结合新说，尽可能予以介绍。例如完稿当年发表的河南舞阳出土骨笛资料，就已被采纳。不同学术观点常有论列，听凭读者自断；或略抒己见，以为引导。例如，对于音阶发展史、阶名起源、“孔子删诗”、阮籍评价、弓弦乐器产生时期、姜白石歌曲译谱、元散曲渊源等，都介绍了不同的论点或资料。

本书对于选择史料大多谨严准确、简明易解，是花了心思的。例如，引《通志》“风土之音”、“朝廷之音”、“宗庙之音”以解释风、雅、颂，引《南齐书》《陈书》以说明“羌胡之声”在南朝的流行，均为一般音乐史论著所少见。

在某些重要问题上，作者观点鲜明，颇有些胆识，敢于预测或纠正前辈之疏失。例如，论述秦代音乐文化之成就，由于资料欠缺，学者多感棘手。但作者根据若干史料迹象推断，“秦代宫廷音乐的规模与水平决不会在曾侯乙随葬乐器所证实的曾国宫廷音乐之下。”这种推断将来能否证实是另一问题，而这种勇气却为推动学术

前进所必需。又如，关于唐代九部乐、十部乐，作者采取了吉联抗说，有天竺乐而无扶南乐，从而纠正了杨荫浏《中国古代音乐史稿》等之疏失。

总之，无论是音乐史和一般文史的专业人员，或音乐爱好者和历史爱好者，都可以从中吸取教益。对于从事这一专业的研究人员或教师来说，还可以从论著所体现的作者的知识结构，得到启示。

说到不足，自然难免。这里仅举四例。一如周穆王西游之说，在标题上是“故事”（此二字可以有古今用法两解），行文中也论到《穆天子传》“掺杂了神话幻想”，但说到穆王把“广乐”带到了里海一带，却给人以真实史事之感。此说在音乐史论著中传播已久，然而令人怀疑的是：当时的生产力和交通条件，这是可以办到的吗？又如，汉代传入《摩诃兜勒》之说，忽略了阴法鲁的最新研究成果（《音乐研究》，1988 年第 1 期），未加介绍。三如，琴歌《胡笳十八拍》，作者倾向于郭沫若为代表的说法，因此把它放在汉代，比较肯定“据传词、曲都为蔡琰所作”。见仁见智，自无不可。但却没有具体介绍在音乐界影响较广，与郭说对立的另一说，如尹炎之说（《音乐论丛》1980 年第 1 期）。四如拙稿，认为朱载堉“首创珠算开方之法”，却忽略了我后来对此谈说之订正（《音乐研究》1987 年第 1 期）。

谈优点，自当继续论列；求全责备，也许还可以举出若干。但都不必了，还是由读者多去思索为好。总的看来，还是瑕不掩瑜。

作者自称是音乐史学队伍中的一名“新兵”，相对来说，这是实在话。“新兵”耕耘，结此硕果，着实不易，没有精耕细作的精神和深谋远虑的气度是办不到的。我们期待着他的新成果。

（原载《音乐研究》1991 年第 3 期）

中国音乐通史著述一瞥

——读《中国古代音乐史简述》

郑锦扬

《中国古代音乐史简述》(刘再生著,人民音乐出版社,1989 年出版,以下正文与注文中均称《简述》)是一部颇具特色的音乐史书。在中国音乐史著述类型、编撰体例、历史文学诸方面,该书都有值得一提之处。特色、个性是在比较中得到显示的。把它置于中国音乐史著述的历史长河中去观察,那些有独有的因素、与众不同的创造、自觉或不知不觉地在已有基础上的继承与发展都能得到更鲜明的体现。以此为出发点对中国音乐通史著述的历史性观察或许还有助于对中国音乐史学的认识与理解。

中国的音乐史书出版得很早。朱长文的《琴史》迄今为止约近千年。《琴史》显然属于音乐史书的一种:音乐专史。它是整个社会音乐历史的一部分。力图全面叙述历代中国音乐的史书,现见者以叶伯和于 1932 年的《中国音乐史》为早。叶史当属于今称之为音乐通史书之类。20 世纪二三十年代,与叶史同类者还有郑觐文、王光祈、许之衡、缪天瑞等人的音乐史书。由于这些书下限皆不入于民国,它们是今天意义上的古代音乐通史书。可见现代的音乐通史实际上是古代音乐通史学。古代音乐历史的贯通性著述之书虽晚至 20 世纪二三十年代才引起学界注重,其源头却可上溯先秦。距今 2 200 年前的《吕氏春秋》设有“古乐”等专题叙述音乐的篇章。“古乐”依历史远近叙述朱襄氏以降的历代氏族、帝王之乐,故是一种明确以古乐为题的音乐历史著述,是音乐历史贯通性著述的重要开篇。《吕氏春秋》实践的“以分类法进行音乐历史著述,由远而近的历史追溯法也成为此后音乐历史著作的通行法则,无论是音乐专史还是音乐通史都依此法”。可见,中国音乐通史类著述之萌生、初肇极早,而成书、成熟很晚。

以上涉及现代出版的古代音乐通史分 5 种,各有特色。叶史最早,是以四大时

段为纲，纲下立目，对相应时段中的主要问题予以分述的体制。全书著述大要为：自序、总叙、正文——发明时代（黄帝之前），进化时代（黄帝以后至周）、变迁时代（秦汉至唐）、融化时代（宋元明清）。叶史注重音乐的历史变化。郑史亦以大时段为纲，设六大时段，先说其要，后述体格。著述大要为：自序、凡例、正文——上古雅乐时期、三代颂乐时期、秦汉南朝清商时期、唐宋燕乐时期、金元宫调时期、近世九宫时期（即明清）。郑史注重各段音乐本体的风格与类型而且介绍了传入中国的西乐。叶郑二史均有专门介绍入华西乐的部分，从而确立了此类音乐在中国音乐史学著述中的地位。王史分类述史，计分 8 类。许之《小史》、缪之《史话》均是通俗性的小型音乐史书。

当代（1949 至今）出版的古代音乐通史书较之现代丰富。依时序计有杨荫浏、沈知白、吴钊与刘东升、田青、夏野、刘再生等数本，以及内部使用的蓝玉崧、金文达（著元明清）等。杨著《史纲》是当代音乐史书第一本，该书以三大段为纲，纲下对相应问题立目分述。其要为“引言——正文历史的音乐观、上古期（远古至战国）、中古期（秦汉至唐末）、近世期（五代至清末）、结论、尾声”。杨著《史稿》也是分段（10 段）述史的体例，纲下设目。所述详尽，是当代的音乐史书中最详者。该书体要为：几点说明、分 10 个时段述史的正文、后记。杨著二史均是古代音乐通史的学术著作，亦是影响最大的两部中国音乐史要著。廖史是以三大社会形态为纲，而后分段、设目述史的体制，正文为 6 个时段：原始社会的音乐、奴隶制社会的音乐（夏商西周春秋）、封建社会前期的音乐（从隋唐到宋元）、封建社会后期的音乐（从明初到鸦片战争前夕）。廖史是教材类著作，也是当代用得最广的高校古代音乐史课教材与音乐史书。沈史为其讲课提纲整理而成，属以朝代为纲之体。吴刘史是力图较全面反映古代音乐史的书，属以朝代为序、分若干段为纲的体制，正文为 7 个时段。此书是以上诸本中对清代（尤其是鸦片战争后）所述最详者。夏史是教材类著作，体制大体同上，属以朝代为序分段（7 段）述史的体制。吉联抗曾赞之：“重点突出，要言不繁，同时又相当全面。”其要为：序、前言、正文——远古夏商的音乐、周秦的音乐、两汉三国的音乐、两晋南北朝的音乐、隋唐五代的音乐、宋元辽金的音乐、明清的音乐，后记。田之《史话》是通俗性、趣味性的读物。

至此，我们就把《简述》之前的诸本古代音乐通史著述纲要都约略掠过了。对《简述》之书体、著述风格特色等亦较易体认了。

该书所述时间自远古到鸦片战争前，是试图贯通古代的音乐史书。书中以三段为纲，其要为：吉联抗序、上古音乐（先秦）、中古音乐（秦汉魏晋南北朝隋唐）、近古音乐（宋元明清）、后记。其三段所涉时间与杨著《史纲》相似，惟五代不同。《史纲》之五代在近世之部，《简述》之五代在中古。

该书在纲下次题设目，每题讲一个或一类该时段的重要音乐知识。而不再像

杨著《史纲》那样有上古期之特点、中古期之特点等对大段的综述或廖史那样在各章下设概况。因而是仅以一个个、一类类音乐史知识反映某一段音乐历史的书。各题如点、如线，一点点、一条条，虽未再加连接，却也能从那点点条条中折射出一个时段音乐历史的各种要况。音乐通史书多是分大时段，而后分类（如叶史）或概述后有若干专题（如廖史）。杨著《史纲》则在大时段下常有分类，而后再类下设若干题。如近世期下有：特点、曲调、音韵学与词曲的关系、乐器、乐律 5 大类。如《简述》这样，大时段下若干题的体制还未有，这是其书体的一个特色。

每一个题目的叙述中努力汇集诸家之说（包括当代），正如吉联抗在该书序言中所指出的，“知识性和趣味性相结合，而且内容上力求深化”是该书的又一特色。这种叙述具有包容性和综述的性质。由于著者努力追求系统性、学术性和趣味性熔于一炉的综述目标，并在各个具体问题的叙述中介绍各家观点，这就形成了古代历史的文字中出现许多当代人事的文体。如讲“《诗经》是孔子编的吗？”有“近些年来，《人民音乐》等刊物曾就此问题展开过讨论”。谈“唐代的减字谱与燕乐半字谱”有“七十年代以来，我国不少音乐学者深入到译解唐代琵琶曲谱的研究领域。1981 年 12 月 3 日……”这种叙述古代历史中与当代人事一并的文体在古代音乐通史书中属未有，因之是创新。这是其文体的一个特色。

该书是一部基于讲义，希望“把中国古代音乐史从深奥枯燥的体系中解放出来”，“对于冀求了解祖国古代灿烂音乐文化的人有所裨益，或者对于中国音乐史的初学者起到入门作用”的书。书中除了以文述史还有许多谱例，并以较大篇幅完整地选入 20 首古代音乐名曲的曲谱。这既有利于与文字相发扬，又有利于人们从曲谱中了解这些古代音乐名曲。故此书采作教材，又是一部“要言不繁、趣味盎然”的古代音乐史读物。

《简述》作为一部中型的通俗性古代音乐通史读物还有不少值得注意之处。其音乐史书的文学方面是特别值得着重提出的。著者力求通俗地说明古代枯燥、繁难的知识，即使学术性的探讨也以平易的语言说来，而不作高深状。这是值得提倡的文风。该书追求语言与今人、与大众的贴近，努力使之被更多人接受的思想体现了著作者的一种史学观，注重音乐史的接受方面。这种思想是可贵的。此外，音乐是美的，叙述音乐历史的语言、文学最好也是美的。生动活泼、平易流畅、饶有趣味，该书这种文学特色也是一个优点。

从《简述》与当代音乐通史著述，不难见到音乐史学工作者在这方面的探索与努力：无论是学术性的大型专著、教材性的中型专著、普及性的小型读物或介于三者之间的兼用性著作都有成功的尝试。而《简述》所具有的音乐史书又一体，言语生动又明了，广采兼存信息多，教材读物两相宜等特色则是这种探索的又一次表现。

作为一部颇具特色的音乐史著作可供评论的角度是很多的，本文仅就其著述方面略作叙述，亦希望引起对以往注意不够的音乐史学本体研究的进一步重视。

中国音乐通史著述丰富多样的书体、文学和对客观音乐历史的出色研究与描述等，不禁让人想起其他音乐史学部类。如果我们的音乐专史、断代史也能像音乐通史这样兴旺发达，那么中国音乐史学就会成为羽翼丰满的凤凰，更美、更高、更加动人了。

（原载《音乐艺术》1992年第3期）

贺刘再生《中国古代音乐史简述》再版

刘新之

1989年底，刘再生先生的《中国古代音乐史简述》由人民音乐出版社出版，中国音乐史学界予以一致好评，也广受一般读者的青睐，很快销售告罄，即决定再版。《简述》的再版，无论对史学的发展，还是对作者、读者来说，都是可喜可贺的。

历史著作的写作是很检验人的。上下几千年，纵横千万里，材料的搜集取舍，对人对事的论证，尺度很难掌握，又很难不引起非议。而刘再生先生的这部《简述》述有所据，论有所依，文笔朴素，通畅易读，在史林中显示出独特的光彩。

《简述》分上编：上古音乐（先秦时期）、中编：中古音乐（秦汉、魏晋、南北朝、隋唐时期）、下编：近古音乐（宋元明清时期）三部分。每一部分的每一篇章既独立，又保持着清晰的内在逻辑。如上编，作者以“众说纷纭的音乐起源”开始，接下去是“野蛮人与原始乐舞”“三人操牛尾，投足以歌八阕——古文献中的原始乐舞”，三个篇目将迄今为止人类对音乐起源所做探讨的几种观点和原始乐舞的现实遗存以及古文献中的有关记载生动地概括出来，读来也很开阔思路。刘先生以此方法将我国古代音乐史的脉络自远及近、纵横有致、疏密得当地勾勒成形。眼光、笔触、采撷、阐发都很见功力。

关于刘再生的《简述》，可以说好评如潮。其中，有两人的评价是具有说服力的。

中国音乐史学界众口皆碑的权威吉联抗先生，为该书作了序。吉先生清楚确切地概括了这部著作的特点和价值。

> 再生的书稿，我读后是颇有所感的。凭印象，突出的一点是知识性和趣味性相结合，而且内容上力求深化。这本书原本只是一个简述，能够写得要言不繁，读来趣味盎然，也就算得完成了任务，但是现在的稿子并不满足于此，而是

> 在上述要求之下，不断充实新的材料，尤其对不同的观点，做到异说并存，……使读者在获得通常所说的古代音乐史常识之外，同时接触到各种新的学术研究成果，以及各种不同见解。

音乐史学家黄翔鹏先生更以真挚热情的言语予以褒奖。他在给作者的信中说：

> 此书不摆历史著作的架子，不走老路，有心得，能反映近十年来音乐史界的最新研究成果，因此，决非闭门造车者所可望其成绩也。

再生先生现为山东师范大学音乐系副教授，他是在1970年代末，即人到中年之际才走上中国音乐史专业教学与研究道路上，算来不过十余年的时间。这样的时间在史学界是不容易有什么厚重、像样的收获的，但《简述》则说明，时间对于效益来说是有弹性的，关键在于以什么样的精神状态治学。在10余年的时间当中，再生先生的收获是实实在在的，经得起时间的考验的。《简述》的再版便是个证明。

（原载《人民音乐》1993年第1期）

音乐史著述体例之比较

——谈刘再生《中国古代音乐史简述》之体例

孙星群

改革开放以来，中国音乐史研究有深入的发展，出版了多部音乐史专著。刘再生君《中国古代音乐史简述》（人民音乐出版社，1989 年版，以下简称《简述》）在 3 年前惠赠笔者时，并未引起我的多大注意，近日读后，颇感新颖，受益匪浅，它的体例、它的资料、它的深入浅出与趣味，给人以焕然一新之感，这里不揣冒昧地结合《简述》一书的体会谈一些对音乐史著述的粗浅想法。

一、体　　例

我国的史书编撰法大约有这样四种体例。一是司马迁在《史记》中创立的纪传体。这是一种以人物传记为中心的史书体例。司马迁在《史记》中，以“本纪”叙述帝王，兼以排比大事；用“世家”记述王侯封国和特殊人物；用十“表”统系年代、世系及人物等，以通史事的脉络；用八“书”或“志”记载典章制度的原委沿革；用“列传”记人物、民族及外国。纪传体以帝王将相为历史的主人，因此，历代封建王朝所修“正史”均采用这种体例。纪传体便于考见各类人物的活动情况，并分门别类叙述典章制度，但对于历史事件的叙述难于全面，前后因果关系也不容易说清楚。二是唐代著名政治家兼史学家杜佑，不惮耗费 35 载精力，他在巨著 200 卷的《通典》中，创立了典章制度，如《礼记》中的《王制》《月令》《明堂位》等篇，《史记》中的八“书”、《汉书》中的十“志”，以及各类十通、会典、会要等，均属典志体例的编撰法。三是北宋政治家、史学家司马光，以 19 年时间完成了巨著《资治通鉴》，创立了编年体的编撰法，它按照年月日的顺序编写史书。我国古代记载史事，从《竹书纪年》《春秋》

《左传》到后来的《汉纪》、《后汉纪》、历朝起居注、实录等均采用这种体裁。编年体以年月日为经，以事实为纬，容易看出同时期各事件间的联系。但记事前后割裂，首尾不能连贯，历史人物的生平和典章制度等也无从详其原委，是其缺点。四是南宋史学家袁枢在《通鉴纪事本末》中创立的“纪事本末”体。这种史书体裁以历史事件为纲，它将重要的史事分别列目，独立成篇；各篇又按年月日的顺序编写，可补编年、纪传体之不足。它的缺点在于同时期各个事件之间的联系，往往无法照顾。

再生君的《简述》取相近于“纪事本末”的写法，所谓“相近”，是因为音乐史上的史事有的无从说其“本”，有的尚难定其“末”，因此，只能要“相近”引用。这与杨荫浏先生的《中国音乐史纲》、《中国古代音乐史稿》，沈知白先生的《中国音乐史纲要》，李纯一先生《中国古代音乐史稿》，吴钊、刘东升先生的《中国音乐史略》，孙继南、周柱铨先生的《中国音乐通史简编》等著作不同；与王光祈先生的《中国音乐史》、朱谦之先生的《中国音乐文学史》有相似之处，他们站在“论”的角度来研究问题，少了一点“纪事”，缺了一个“本末”。前者如“律之起源”“律之进化”“调之进化”“乐谱之进化”“乐器之进化”“乐队之组织”“舞乐之进化”“歌剧之进化”“器乐之进化”等；后者如“音乐与文学”“中国文学与音乐之关系”“论诗乐”“论楚声”“论乐府”“唐代歌诗”“宋代的歌词”“论剧曲”等。《简述》以中国音乐发展史中具有重要学术价值的事件、作品、专著、音乐家、乐器、乐种、乐律、乐谱、机构、考古等为纲，将重要的史事分别列出90个目，每一目独立成篇；同时把先秦时期列为“上编‘上古音乐’”，秦汉、魏晋、南北朝、隋唐时期列为“中编‘中古音乐’”，宋元明清时期列为“下编‘近古音乐’”，其中的各篇又按年月顺序编写。这种体例虽然传承了南宋史学家袁枢的《通鉴纪事本末》，然而在中国音乐史的编撰中，据笔者所见应该是最早引进采用“纪事本末”体例的著作了，它在音乐史学研究、编撰中的拓新意义是不言而喻的了。

随着中国音乐史学研究的深入发展，随着中国少数民族音乐史学编撰工作的全面展开，随着中国音乐史中古代各个国别史、各个断代史、各个民族史、各个地域史、各种专史、别史、杂史、传记等研究与修撰工作的逐项开展，我们的音乐史学者应该根据自己研究对象的特点，根据读者与工作需要的对象，很好地继承我国史学修撰的优秀传统，既可采用正史纪传体的体裁，又可采用典志体、编年体、纪事本末体的多种体裁，还可以用史评、史论，把中国音乐史发展中的重要史事通过评与论的方法，把问题研究深透。这样，我们音乐史的修撰不仅方法多样，丰富多彩，而且可以涵括音乐的方方面面，可以动员、组织起一支庞大的音乐史研究、修撰的队伍。再生君的《简述》在音乐史修撰的体例多样化方面，为我们起到了可喜的借鉴作用。

二、资　　料

要把中国音乐发展中重要的90个史事的始末弄清楚，亦非易事，因此，尽管在《简述》出版前已有多部的音乐史问世，然而按“纪事本末”来编写也还需要查阅大量的资料，以笔者不准确的统计，《简述》仅页注引用的著述、论文就有190部(篇)，其中史籍与古书的就有《春秋左传》、《晏子春秋》、《史记》、《礼记》、班固《白虎通》、《隋书》、《旧唐书》、[唐] 薛泳弱《集异记》、[唐] 南卓《羯鼓录》、《宋史》、[清] 钱熙祚《乐府杂录跋》、[清] 梁玉绳《汉书古今人表考》等。他的引述除了引用古籍进行考证外，大量地引用音乐理论刊物上发表的今人的研究成果，这是许多音乐史著述所不及之处。

引文的目的不外乎一在于今人的观点；二在于介绍该问题的最新研究结论；三在于介绍该问题的争鸣观点；四在于该问题旁及的有关问题，以及与其他问题的比较、分析；五在于引经据典，作为问题的论据；六在于引经据典，作为问题的结论；七在于引经据典，作为问题分析、研究时的指导原则，等等。这是由于任何一个史学者都不可能对8 000年中国音乐发展史中所有(及或)极为重要的史事、音乐美学、民族音乐学、音乐考古学、音乐律学、乐器学等各个领域都了解，都有认识，都有研究，都有自己的结论与看法，借用别的史学者的研究与意见这是无可厚非的，关键在于著作要了解所论史事古今研究的深度、争鸣分歧的症结、该史事研究的权威性或重要的著者著述以及他的观点、该史事的重要史籍根据、该史事的最新考古发现、该史事的史学价值与对后世的影响，以及对引用史料绝对年代与相对年代的鉴别，等等。这样，一矢中的、言简意赅的引文，能正确地引导专业与非专业读者面对我国极为丰富的史料学宝库，即面对考古遗迹的实物史料，面对各种铭刻、文献与著述的文学史料，面对民歌、口头文学等的口传史料，把读者引入音乐史的殿堂。《简述》一书的著者，在史料的引用上是慎重的，它力求在准确、精炼的基础上的生动性，因而是一部可读性很强的史学著述。

三、表　　述

作为社会科学与艺术结合的音乐史学，它和一切史学一样也是按照时代的顺序，运用具体的史事，阐明音乐发展的规律，以“述往事，思来者”，直审其事；“究天人之际，通古今之变”，为“来今龟镜”。因此，史学往往给人一种枯燥、干涩的印象。《简述》一书由于取“纪事本末”体，论述一个个音乐史事的原委，它不像编年史那样

一月一条，一日一条地记述，可以前后毫无联系，只要把每日每月发生的重大史事，秉笔直书，如实记述完整即可，至于史事的前因后果由读者自己去贯穿，去分析，去综合；也不像典志体那样一条条地记载国家的典章制度，只要文字准确、精炼即可，纪事体可以很生动地记叙一个史事的本末原委，可以用著者自己的话引用各种史料，因此，文字前后贯如串珠，把相对枯燥的史学，披上文采；赋予相当枯燥的史学以浓郁的趣味性、知识性、生动性，寓知于文，这就是孔子所诲“言以足志”，“不言，谁知其志？”但，光有“言”也不行，还必须言之有文，“言之无文，行之不远”矣。[3]所以，“文”对史学著述也是很重要的，不可轻之，不可弃之。《简述》一书的文笔比较流畅，有的地方沁人心脾。

《简述》一书还运用多种手法来表述。

综合表述。如“洋洋乎，盈耳哉——古代歌曲的高潮处理”一节，就把《诗经》《楚辞》《国语》《论语》中对“乱”的界定，“乱”在曲子中的地位、结构等问题，合在一起述之，使读者省去了查阅其他史料的时间，而对问题还有一个初步的认识。再如在“春秋时期的宫廷音乐家”一节中，集中地评述了师旷、师涓、鲁国师襄、卫国师襄、师文、师乙，并提及师挚、师阳、师己、师悝、师蠲、师曹等，使读者对春秋时期宫廷音乐家有一个较全面的了解。再如“战国时期的民间音乐家”一节，把善歌的秦青、韩娥，琴家伯牙，瑟家瓠巴，击筑的高渐离，慷慨而歌的荆轲，依柱弹铗的冯谖，善于移情的成连，都合在一节中述之，既有每个音乐家的故事，又有战国民间音乐家的总概念。

排比表述。如“总说纷纭的音乐起源”，就把古今中外对音乐起源的多种论点：“异性求爱说”、“劳动起源说”、“语言抑扬说”、“模仿自然说”、“信号说”、“巫术起源说”等排比列之，最后得出还是马克思主义的劳动起源说全面、完整，符合历史唯物主义观点。

比照表述。如“三分损益法与十二律”一节中，先叙述《管子・地员篇》与古希腊毕达哥拉斯的“五度相生律”，说：前者由弦长的“三分益一”和“三分损一”往返交替不断相生，从而求得各律；后者以纯五度音列连续向上或连续向下而生出各律。然后借用陈应时先生的研究成果说明两者七声音阶的区别，两者十二律的区别。

（原载《音乐学术信息》1996 年第 1 期）

---

[3] 杨伯峻编著：《春秋左传注》（三），“襄公二十五年”，中华书局，1981，第 1106 页。

《中国古代音乐史简述》[修订版]
人民音乐出版社
2006 年 5 月第 2 版

立足学术前沿的音乐史学新著

——读《中国古代音乐史简述》[修订版]和《中国音乐史简明教程》(上、下册)有感

张红梅

音乐史是指人类从事音乐活动的历史，是一种无形的客观存在；而音乐史学著作则是音乐史学家对音乐历史现象的记述与阐释，是一种主观的见解与认识。两者之间永远不可能完全吻合。尤其受自身观念及学识水平的制约，不同的音乐史学著作差异也相当明显。但音乐史学教材与个人著述毕竟有所区别，它始终以最大程度地接近音乐历史真相为目的，在内容上更加强调学术界普遍认同的事实，对历史上存在争议的问题进行评价时，也尽可能避免主观的判断。随着时代的发展变化，人们所掌握的音乐史料在增加，新的史学观念、文化观念在涌现，研究者的学术水平——搜集鉴别史料的能力和分析研究能力及文字表达能力等方面都在逐步提高，因此，音乐史学教材需要经常更新内容，突破其原有的局限，以求更加接近历史的真实面貌。

2006 年 5 月，刘再生教授新著两种——《中国古代音乐史简述》[修订版]和《中国音乐史简明教程》(上、下)，分别由人民音乐出版社、上海音乐学院出版社出版发行。这两部著作的问世，基本反映了中国音乐史学研究在当前时代所达到的最新程度。

《中国古代音乐史简述》自 1989 年出版以来，深受广大读者的喜爱。因其学术

性与趣味性兼备，且吸收了大量当时最新的研究成果，而被许多高校音乐系作为中国古代音乐史课程的首选教材，2004 年韩国民俗苑出版社又出版了该原著的韩译本。

然而刘再生教授面对如此成就并未止步，正如他在修订版前言中提出的“历史的研究是无止境的”，作为一名在音乐学界有广泛影响的学者，强烈的社会责任心使他意识到“原著的内容已或多或少难以反映中国音乐历史的客观面貌”，所以在年届七旬之际，毅然开始对原著做较大幅度的全面修订。

修订版保留了原著的整体结构及语言表述风格，在此基础上将原著的 90 个专题经删减合并扩充至 100 个专题，其文字篇幅较原著增加四分之一。笔者认真研读过后，认为在当前可见的音乐史读物中，《简述》[修订版]堪称是一部极富特色的优秀著作。

“新材料、新观点和新成果的涌现是促使音乐史‘解构’与‘重构’的三要素。”作者在修订版前言中阐明了此次修订的写作宗旨。这也构成了本书最突出的三个特色：

1. 大量补充新材料。尤其是近 20 年以来发现的最新考古材料，如西周晋侯苏钟、济南洛庄汉墓出土的西汉初期编钟、无锡鸿山越国墓的青瓷乐器、新疆且末县出土的竖箜篌和甘肃山丹县陈列的鎏金铜笛等。这些材料保存了音乐历史的真实信息，但在目前可见的各类音乐史著作中多数尚未论及。本书可以说是填补了这方面的空白。

2. 新观念的运用。修订版中作者更注重学术研究的独立品格，在对历史上的音乐现象及人物进行评价时，不以政治观念取代学术观念，对于以往音乐史著作中的某些“定论”作了重新审视，如将“雅乐”评价为“登峰造极的西周雅乐”，对明、清文人的戏曲理论著述予以高度肯定等，以客观的立场、实事求是的态度给予了正确的历史评价。

3. 广纳新的学术成果。如书中吸收了黄翔鹏先生的“曲调考证”以及项阳的“乐户研究”等音乐学界最新研究成果；从《中国音乐文物大系》和《中国音乐史图鉴》中选录了大量精美的图片，以彩页形式附于正文前，以插图用于书中，观之则赏心悦目。另外，与“原著”相比，修订版还增加了对各个历史时期少数民族音乐的梳理与介绍。

笔者在高校音乐系从事音乐史教学十余载，参阅过的相关教材不下数十种之多，如今读《简述》[修订版]之后，却有耳目一新之感，不仅其语言简练生动，内容广博精深，更具有视野宽广、观点新颖、信息量大、可读性强的显著特点。毫不夸张地说，该书确实是立足学术研究前沿的优秀音乐史著作。

《中国音乐史简明教程》是由上海音乐学院出版社推出的“全国高校音乐教育

大系”系列教材之一。该书分为上、下册，上册是中国音乐通史的文字著述部分，下册则是谱例、习题及答案。从撰写体例来看，本书以中国音乐本体形态的历史演变为主线，分为四大部分：第一编乐舞时代；第二编歌舞伎乐时代；第三编民间音乐时代，第四编专业音乐创作时代。同时每一部分又按照编年史的体制，以朝代的更迭为顺序，阐述各个时期的音乐文化特点。

本书的特点正如作者在绪论结尾处所言：“史学层面纵向性历史脉络的清晰梳理和横向性文化背景的宏观视野是历史著作的命脉；简明扼要则是教材性著作之特色。”前三编是古代音乐史部分，思路与结构均异于其《简述》。但《教程》虽“简明”，却不“简化”，对新材料与新成果均有相应的介绍与论述。可以说文献史料翔实，但取材简约精当，并将音乐现象放在社会历史文化大背景中展开论述，视野宏阔，文笔流畅、细腻优美，史论结合，正可谓“信、达、雅”并重。

第四编实际上是近现代音乐史部分（1840—1949）的著述，作者在后记中谦虚地说：“始终把自己看成近代史的‘圈外人’。”而笔者读后却不由对此“圈外人”之作击掌以赞其精彩。

长久以来，中国近现代音乐史的著述由于受意识形态、政治观念的影响极深，在某些“权威”性教材中，对多数近现代音乐家及其作品的评价主要以合乎政治目的为准绳，忽略了音乐自身的发展规律。近现代音乐史的真相在一定程度上被歪曲，故学术界曾就“重写音乐史”问题展开过激烈的讨论。

刘再生教授《简明教程》“第四编”对近现代音乐史的撰写则不仅广泛吸收了学界最新研究成果，如孙继南、戴鹏海、陈聆群、张静蔚、黄旭东、李岩、冯长春等人的相关研究；也运用了许多新近发现的有价值的史料，如：学堂乐歌的肇始部分运用了山东登州《文会馆志》的材料；20 世纪 30 年代的音乐思潮冲突部分，采用了聂耳1935 年在东京“第五次艺术界晚餐会”上的演讲——《最近中国音乐界的总检讨》；论述萧友梅音乐教育业绩时，已经收入了《中国音乐学》2006 年第 2 期刚刚发表的《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团合唱指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》这一新发现的珍贵历史文献。最突出的是，近现代音乐史部分的撰写充分体现出作者严谨的治史态度及公正客观的史学观念。如对黎锦晖、“学院派”、20 世纪 30 年代流行音乐、江文也、马思聪等历史人物及音乐作品、音乐思潮之历史地位等评价，都反映了作者尊重音乐历史发展规律，坚持独立思考的治学精神。

居其宏先生在读过《简明教程》后曾在信函中做出如下评价：“大作视野开阔、结构宏伟，举凡近现代音乐史上一切重要史实、人物、作品、事件、思潮及当时音乐生活的种种方面，都能给予或详或略的记叙和论列；更为可贵的是，全书（这里仅指近现代部分）史料翔实可靠，评价客观公允，对近年来学术研究的新成果及新观点，

亦尽量择善而从、予以采纳，例如对‘重写音乐史’争论中涉及的陈洪、陆华柏的记叙便是。由于本书是教科书，与个人著述有所不同，因此对历史上或现实中存有争议的问题则尽可能不给出作者个人的见解，对此我十分理解和支持。其实，作者的理论倾向在书中随处可见，在一些尖锐问题上（例如所谓‘救亡派’和‘学院派’之争）也不回避作者立场的鲜明性。”做出了较为中肯的评论。

最后，“实用性”也是《简明教程》的突出特点之一。其下册所附的大量习题及部分答案，对高校教师的教学及学生的自学均有极大的帮助，尤其是正在准备考研、考博的学生，这本教材无疑具有极强的针对性。

曾志忞曾在1904年发表的《音乐教育论》中提出：“教科书者，教育之命脉也。”教科书的优劣直接关系到亿万学子的成长及国家民族的未来。编写音乐通史教科书必须要尽可能广泛地搜集史料，再以清醒智慧的眼光鉴别史料的真伪及价值；不仅如此，还要注意音乐文化的整体性，发现不同的音乐现象之间所存在的内在联系，并对其价值及意义做出符合实际的判断，最终在还原历史本貌的基础上揭示音乐历史发展的规律及其内在本质。诚然，历史著作无“完美”，刘再生教授的两部新著，也并非是“尽善尽美”之作，但就其整体结构及内容、观点所达到的时代高度而言，可谓是两部优秀的音乐历史教科书。尤其《简明教程》已经跨入了近代音乐史的研究，对作者而言既是一种自我挑战，又是一次自我超越，值得庆贺！

（原载《音乐艺术》2006年第3期）

立足学术前沿　探寻古乐新说

——读刘再生《中国古代音乐史简述》[修订版]有感

董郑峰

在中国古代音乐史学研究领域，刘再生教授的《中国古代音乐史简述》是不能不提及的。该书自1989年12月由人民音乐出版社出版以来，至今已是第10次印刷，印数达3万余册，受到广大读者特别是音乐爱好者的喜爱。此外，该书还因其简练生动的语言、广博精深的内容、学术性与趣味性兼备的特点，被很多高校音乐学专业作为中国古代音乐史课程的必选教材及研究生入学考试的参考书目之一。

然而，正如刘再生教授在该书的修订版前言中所说，“历史的研究是无止境的”。当一些旧的思想、观念随着历史的发展很难真实客观地反映原来事物的本来面貌时，那么对教科书进行修订也就显得十分必要了。刘教授正是本着“新材料、新观点、新成果”的思想原则以及客观严谨的治学态度，在年届七旬之际毅然开始对原著作了较大幅度的修订，终于在2006年5月，修订后的《中国古代音乐史简述》以一个崭新的面孔与广大读者见面了。新版除了在装帧设计上给人以全新的视觉享受外，还增加了很多与内容相关的图片、谱例，作者更是在材料、观点、内容等方面对原著做了字斟句酌，增补删减，对我国古代灿烂的音乐文化历史重新进行了系统而认真的梳理，使这部史书更趋完美。笔者读后感触颇深，认为该书在修订后主要具有以下特点。

一、内容拓展，思路创新

（一）修订版的《中国古代音乐史简述》将原著的93个专题[1]经调整扩充至

---

[1] 刘教授在修订版后记中认为原著是93个专题，笔者梳理发现只有90个。

100 个，在内容上有所拓展。作者在修订版前言中阐述此次修订写作的宗旨时说："'新材料、新观点和新成果'的涌现是使音乐史'解构'与'重构'的三要素……也是基于上述三者的大量涌现，使得原著已经或多或少难以反映中国音乐历史的客观面貌。"为方便读者浏览，现将主要新增的专题梳理列表如下：

新增专题	专题代码	修订版页码
中国音乐文明的曙光——贾湖骨笛地下沉睡九千年复苏	1	3
失而复得的晋侯苏钟——西周钟铭的历史和文化内涵一瞥	11	66
声淫及商，何也？——礼崩乐坏之三	17	92
先秦钟磬文化的"断层"与"转型"——济南洛庄汉墓出土编钟的启示	33	174
文章合为时而著，歌诗合为事而作——白居易诗歌中的"中唐音乐"	57	314
街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷——唐代的说唱音乐"变文"	59	328
传统音乐中的唐宋遗音——《舞春风》、《菩萨蛮》等乐曲的"曲调考证"	65	368
其习日以异，其俗日不同——西夏、辽、金的音乐	80	455
一代天骄的赞歌——元代蒙古族的音乐	专题 85	484
变则新，不变则腐——明、清时期的戏曲论著	94	538
歌剧《图兰多特》中的"茉莉花"——明清时期中西音乐文化的交流	99	581

当然，作者增加或补充新专题的另一个出发点就是"补接中国音乐历史中的'缺环'，使之更具有历史发展的脉络感"。例如，修订版在专题 80、85 增加了对历史上被称作"外族"和"异族"（如党项羌、契丹族、女真族、蒙古族等）音乐的梳理与介绍，他们在一定的历史阶段对中华民族音乐文化的融合发展做出过重要的贡献。因此，对其进行轮廓性的描述和一定规律性的探讨，使之更像一部阐述中华民族音乐发展的历史著作，是非常必要的！

（二）较原著相比，修订版在内容方面有所创新。作者吸纳了 10 余年来音乐史学界的最新研究成果，并增添大量学术信息，使其在同类学术著作中处于前沿地位。归纳起来，这些"新东西"主要体现在以下 4 个方面：

一是补充了大量 20 世纪以来我国重要的音乐考古方面的新材料。如 1992 年被盗墓人从山西曲沃县曲村遗址盗掘后走私到香港的"晋侯苏钟"（同年由上海博物馆购回收藏，后经考古专家对原墓及时进行抢救发掘），就属近年来我国音乐考古的一项重大发现。"钟体上共刻有的 355 字铭文，纠正了以前厉王在位 23 年的

谬传，使厉王在位37年的记载得到了确认。”〔2〕再如 2003 年 4 月至 2004 年 12 月在无锡鸿山出土的战国早期越国墓的青瓷乐器，也属重大音乐考古发现。其中，“青瓷三足缶”，第一次确认了“缶”的形制，填补了音乐史的空白。当然，像 2000 年 8 月济南洛庄汉墓出土的西汉初期编钟、1996 年新疆且末县出土的“竖箜篌”等也都属近年来重大音乐考古发现，本文不再一一详述，总之它们无疑已经起到“改写”历史的作用！

二是提出或发现了一些新的学术观点。如在专题 55“音乐家皇帝唐玄宗”一节讲到李隆基擅长作曲时，作者引用《旧唐书·音乐志》载“玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱”，得出“这里的‘制新曲’和‘新制乐谱’是否系指作曲和配器的区别，尚难定论，但这部分数量可观的作品却仅是唐玄宗某一时期的创作成果”的新观点；〔3〕再如专题 33“济南洛庄汉墓出土编钟的启示”一节，通过大量考古实证表明：济南洛庄汉墓出土的西汉初期编钟全部为双音钟，“并且洛庄编钟每个钟的正、侧鼓部音程关系相当准确，音质奇佳，双音各自的独立性能极好，说明先秦以双音为核心的编钟铸造技术在汉初不但没有失传，而是得到了继承与发展”〔4〕，从而打破了以往学术界认为“秦火”之后，编钟“一钟双音”制作技术失传的观点。

三是随时代的发展改变了一些学术观念。正如作者所讲，“政治观念不能替代学术观念成为多数学者的共识，因此，历史的研究有可能对以往历史著作的‘定论’进行重新审视”。〔5〕例如在专题 10 中，将“雅乐”评价为“登峰造极的西周雅乐”。以往多数学者认为西周雅乐是“冗长、呆板”的僵化之物，包括在刘教授修订前的版本中也认为“雅乐首先强调的是它的教育意义……强调教育性而不注重艺术性，所以雅乐风格一般是严肃、冗长、呆板的……”并用《淮南鸿烈》所说雅乐的特点“朱弦漏越，一唱而三叹，可听而不可快也”〔6〕加以论证。而在修订版中作者订正了这种观点，作者引用《乐记·魏文侯篇》中一段对雅乐特征形象描绘的话得出：西周雅乐并非“冗长、呆板”的僵化之物，而《淮南鸿烈》所说雅乐的特点，“则是西周奴隶制度崩溃后，雅乐趋向没落而失传，后世在复古思想支配下制作的‘假古董’”，因此认为西周雅乐实际上是我国奴隶制社会发展到登峰造极阶段的文化产物。〔7〕再如，过去我们常常不适当的贬低了文人的地位和他们的文化创造，修订版中（如专

---

〔2〕 刘再生：《中国古代音乐史简述》（修订版），人民音乐出版社，2007，第 68 页。

〔3〕 笔者就此问题征求了刘再生老师的意见，他认为：“虽属尚难定论，但我还是倾向于‘制新曲’即今天我们所称呼的‘作曲’，而‘新制乐谱’即今天意义上的‘配器’的观点，这也从侧面反映出，我们唐代的音乐并非都是‘乐队齐奏’，它也可能有‘配器’的成分在里面。”

〔4〕 同注〔2〕，第 181 页。

〔5〕 同注〔2〕，修订版前言。

〔6〕 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989，第 42 页。

〔7〕 同注〔2〕，第 65 页。

题 94)，作者对明清时期封建文人(如王骥德、徐大椿等)在戏曲理论著述方面予以高度肯定，以客观的立场，实事求是的态度给予了正确的历史评价。

四是广泛吸纳了新的学术成果。如在专题 65 一节讲“传统音乐中的唐宋遗音”时，吸收了黄翔鹏先生的“曲调考证”理论。此理论为从民间音乐的汪洋大海中寻觅古曲提供了实践范例和理论凭据。所谓“曲调考证”，用黄先生的话说就是：“将埋藏在今乐中的古乐，从古今混杂和历代的名实紊乱中‘鉴别’之后‘发掘’出来，意在说明，古乐藏于今乐。”[8]刘教授正是以黄翔鹏先生已经考证过的《舞春风》、《菩萨蛮》两首古曲为例，来具体分析他的“曲调考证”工作是如何进行和展开的；还有在专题 49“乐籍制度下的悲苦人生——隋代的‘识音人’万宝常”中讲我国的乐籍制度时，吸收了项阳《山西乐户研究》的理论成果。项阳教授认为：“‘乐籍制度’是以‘贱民’为主体的专业乐人制度，没入乐籍者为‘乐户’。他们在宫廷、官府、军旅、庙宇中执事应差，为之提供多种与‘乐’相关的服务。他们以音乐为业，甚至担当起了中国传统音乐传承之主脉，却世世代代被称作‘贱民’与‘奴隶’，生活在社会的最底层，构成了我国封建时代一个特殊的社会群体。”[9]万宝常就是一位“被配为乐户”，一生都处在中国乐籍制度的阴影之下的失去人身自由的音乐奴隶。项阳的乐户研究给我们提供了一个大的历史背景，使我们对万宝常有了一个更加深入的了解……这些都代表着学科研究的新发展和学科进步的新成果。

二、旁征博引，史料翔实

一部史书的学术价值如何，我们从它引用的文献资料和参考书目就能了解个大概。修订版的《中国古代音乐史简述》书后所附引录过的“参考文献”计有 52 部之多(新增 30 余部)，包括古代典籍和当代学者的研究成果，这些书目都具有很高的史料价值和学术价值。书中正文直接引用文献高达 400 篇(部)次之多(新增近 300 篇)，涵盖了古今重要的史籍、著述以及当今学者在重要音乐学术期刊上发表过的学术成果。一部著作能如此重视、利用文献，可看出作者“无一语无来历，无一事无根据”的严谨治学态度。

就书中的引文注释方面，笔者认为有以下三个特点：

1. 为说明或论证某一学术问题，作者常博引众多学者对此问题的论述。例

---

[8] 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，载《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社，1997，第 12 页。

[9] 项阳：《山西乐户研究》，文物出版社，2001，第 1 页。

如：在专题 1 为了说明“骨笛的测音是研究贾湖骨笛音阶形态和结构的前提条件”，作者引用黄翔鹏《舞阳贾湖古笛的测音研究》（原载《文物》1989 年第 1 期），章俊《亲历新出土的贾湖骨龠的测音》（《人民音乐》2002 年第 11 期），夏季、徐飞、王昌燧《贾湖骨笛音乐声学特性的新探索——最新出土的贾湖骨笛测音研究》（《音乐研究》2004 年第 1 期）等研究成果加以说明；再如，专题 64 讲到“唐燕乐二十八调存在着许多复杂情况”时，作者引用缪天瑞《律学》（人民音乐出版社 1996 年版）、黄翔鹏《乐问》（中央音乐学院学报社 2000 年版）、赵为民《龟兹乐调理论探析——唐代二十八调理论体系研究》（《中国音乐学》2005 年第 1 期）中有关对此问题的论述等，从而使得论点更加充分有力。

2. 正是由于作者站在学术研究的前沿，对研究成果的旁征博引，原著中存在的一些尚未确定或值得怀疑的观点在修订版中得到了订正。例如，在讲到曾侯乙钟上错金铭文的总数时（第 134 页），作者引用《中国音乐文物大系 · 湖北卷》（大象出版社，1996 年版，第 238 页）中的统计数字“2 828 字”来取代原著中的“两千八百多字”；再如，原著 124 页讲到“《摩诃兜勒》乐曲是张骞由‘丝绸之路’带回中国的第一批音乐成果”，而修订版引用阴法鲁《中国古代音乐史料杂记三则》（《音乐研究》1988 年第 1 期）中的观点，得出“张骞传《摩诃兜勒》一曲和李延年更造新声二十八解之说是值得怀疑的”。诸如此类的订正大大提高了对学术问题研究的准确性。

3. 在引用学者们的研究成果时，并非盲目照搬，而是以敏锐的学术视角对其认真甄别后进行取舍的。例如，在专题 37 讲到“九代之遗声”中的“九代”指向时，作者先引用黄翔鹏《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》（台北汉唐乐府，1997 年版，第 71 页）中“秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈，到唐代是九代”的观点，然后引用《唐书 · 乐志》中“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调”，得出九代“应是周、秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈九代”的正确观点。

三、结构别致，趣味性强

修订版保留了原著在撰写体例上的一大特色，就是以专题形式编写，这是与同类史书在撰写体例上的最大区别（传统史书编写大多以编年的形式进行音乐史写作）。修订版的结构别致，系统性与逻辑性强，全书共分上、中、下三编，分别讲上古（先秦时期）、中古（秦汉到隋唐时期）、近古（宋至清时期），编下分设 100 个专题，并从文献史料中择出那些最能反映史事本质的语句作为标题，增加了读者阅读的“趣味性”。例如，“三人操牛尾，投足以歌八阕”一节，介绍古文献中的原始乐舞；“月闻仙曲调，霓作舞衣裳”一节，介绍唐代的大曲和法曲；“文章合为时而著，歌诗合为事

而作”一节，介绍白居易诗歌中的“中唐音乐”；“歌剧《图兰多特》中的‘茉莉花’”一节，介绍明清时期中西音乐文化交流；等等。读者既可以全篇通读，又可以挑节选读，每一部分的每一专题既独立，又保持着清新的内在逻辑，系统性强。

需要说明的是，在专题标题方面，修订版并非是对原著的完全照搬，而是随着学术研究成果的不断更新而有所变动。例如，原著专题 61 的标题为“一千多年前的宫廷乐舞——五代王建墓乐舞伎石刻”，而修订版将其改为“一千多年前的宫廷歌舞——五代王建墓歌舞伎乐石刻”；[10]原著专题 69 的标题为“盖其制两弦间以竹片轧之——我国弓弦乐器的问世”，而当弓弦乐器形成于战国时期的“筑”且到宋朝后被新兴的弓弦乐器“奚琴”所取代的观点已是一种定论时，讲宋代开始出现的弓弦乐器自然要加上“胡琴类”三个字，因此，修订版在专题 75 将其改为“我国‘胡琴类’弓弦乐器的问世”。诸如此类的变动，使标题对全文的概括更具准确性。

《中国古代音乐史简述》（修订版）的趣味性在于，全书为配合知识的论述插入了 70 余幅珍贵的图片，彩色插图近 30 幅，（这些图片大多来自《中国音乐文物大系》、《中国音乐史图鉴》等权威图书）以及谱例 30 首（段）（修订版的谱例与原著相比最大的区别在于，修订版将原著的“简谱”形式统一变成用“五线谱”记谱）。图片和谱例也是重要的历史资料，它们的运用充实了本书的内容，加强了本书的学术性，更重要的是将“无声的音乐史”变得“有声有色”，给读者的阅读和理解提供了更直观的参照，用作者的话说，即“缩短了历史距离感”。另外，“著者力求通俗地说明古代枯燥、繁难的知识，即使学术性的探讨也以通俗的语言说来，而不作高深状，这是值得提倡的文风”[11]，也是此书能被广大读者喜爱的重要原因之一。

总之，修订版的《中国古代音乐史简述》一书，资料翔实、内容丰富、语言通俗、图文并茂，是研究中国古代音乐史难得的一部可读性强的专著，它的修订出版，对我国古代音乐史学向前发展具有重要的现实意义。

当然，世界上没有十全十美的事物，本书中同样也存在着不足之处，例如：

1. 在专题 37 讲到“相和歌”时，作者引用《宋书·乐志二》中“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦”一句话，得出：“可见这几类歌曲并无绝对的界限，只是艺术加工的程度不同而已。”也就是说徒歌、但歌、相和歌都属一种类型。而四川大学孙尚勇博士通过大量的史料论证得出：“但歌既非相和歌的一种类型，亦非相和歌的前

---

[10] 黄翔鹏先生从音乐形态的角度提出了一个著名论断：“历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。”因此，作者将原著中篇整个中古音乐部分的“乐舞”一词在修订版统一改为“歌舞”，“乐舞伎”统一改为“歌舞伎”。

[11] 郑锦扬：《中国音乐通史著述一瞥——读〈中国古代音乐史简述〉》，载《音乐艺术》，1990 年第 3 期。

身，而是一种特殊方式的徒歌，其特点在于装旦作伎。”并且还指出：“采用相和歌唱方式的不一定都是相和歌，相和歌的根本特征在于曲调的规定性。”〔12〕笔者认为孙尚勇博士的观点较为准确。

2. 在专题66讲到隋唐时期中日音乐文化交流一节时，文中提到“中国唐代雅乐大量流传到日本，成为日本雅乐的重要组成部分”，笔者还是认同修订前版本的说法，即“中国唐代燕乐大量流传到日本，成为日本雅乐的重要组成部分”。赵维平教授也通过大量史实资料研究得出“日本的雅乐曲目《破阵乐》《兰陵王》《春莺啭》……都是隋唐时期宫廷燕乐的曲目，并不是唐代‘十二和’雅乐的内容。因此日本雅乐的实际内容并不是中国的雅乐，而是唐代的燕乐”〔13〕。因此，笔者认为赵维平教授的观点是比较准确的。

3. 在讲到朱载堉与十二平均律时，书中写道：“新法密率（即十二平均律，或称十二等音程率）。”（第578页）传统书籍（如《辞海》《辞源》《中国音乐词典》等）均认为新法密率即十二平均律，但却忽略了冯文慈先生已有的论证观点，即“新法密率和十二平均律属两种概念，它们之间有具体性律数或率数和概括性律制之差别”。因此，笔者认为这两种概念需要区别对待。

另外，书中所附谱例给无声的音乐史增添了很多书面音响，这很好，但是如果能将谱例请一定的演奏员加以演奏录音并做成配套光盘附于书后，直接给读者以“音响”感，那就更好了。当然，以上只是笔者个人的一些小的建议和意见，希望广大读者批评指正！

瑕不掩瑜，希望刘教授在以后的研究中对此书不断加以充实、完善，我们相信，此书再版重印时将会更完美！另外，本文在写作过程中得到我的导师王建欣教授的悉心指导，原书作者刘再生教授也给予文章不少指导意见，这里一并表示深深的感谢！

（原载《音乐研究》2008年第6期，第四届
“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖）

---

〔12〕寇文娟：《对“相和歌”的再认识》一文对孙尚勇《“相和歌”杂考》一文中的部分观点又提出了质疑，认为相和歌的根本特性仍是“相和”，“但歌”和“相和歌”的关系并不是单线更替而是多线并存，二者之间有一个长期并存的过程，相和歌是对但歌的进一步的丰富与发展。但歌是相和歌的前身，其特点并非装旦作伎，而是一种没有乐器伴奏，加上了帮腔的纯粹的人声歌唱。

〔13〕赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004，第113页。

“武音”辨

项阳

一、关于“六代乐舞”

《乐记·宾牟贾篇》中有如下文字，学界认为其涉多个相关的问题，诸如礼崩乐坏以及周代是否禁用商音：

> 宾牟贾侍坐于孔子，孔子与之言，及乐。曰：“夫武之备戒之已久何也？”对曰：“病不得其众也！”“咏叹之，淫液之，何也？”对曰：“恐不逮事也！”“发扬蹈厉之已蚤，何也？”对曰：“及时事也。”“武坐致右宪左，何也？”对曰：“非武坐也。”“声淫及商何也？”对曰：“非武音也。”子曰：“若非武音，则何音也？”对曰：“有司失其传也。若非有司失其传，则武王之志荒矣。”子曰：“唯，丘之闻诸苌弘，亦若吾子之言是也。”[1]

这是孔子与宾牟贾关于周代最高祭祀仪式中所用大型祭祀乐舞《大武》的一段对话。涉及“武”的内容以及在鲁国演出时存在的相关问题。关于《大武》，据称是歌颂武王伐纣以克商的丰功伟业，由周公编创，完成之后将其与前朝流传下来的多种乐舞一并编入国家祭祀的礼乐体系之内，这就是史上著名的“六代乐舞”。《大武》作为周王朝整个祭祀体系中乐舞的一部，用于承祀对象周王朝宗亲的先祖。《中国古代乐论选辑》中有对于这一段话语的今译：

---

[1] 《乐记·宾牟贾篇》，转引自中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代乐论选辑》，1962，第59页。

宾牟贾坐在孔子的旁边，孔子和他谈着谈着，谈到了“乐”。孔子问道：“你说《武乐》开始前总要击鼓很久是什么意思？”宾牟贾答道：“是怕不能吸引大家吧！”“慢慢地歌唱，是什么意思呢？”答道：“恐怕是还没到该唱的时候吧！”“一下子就举手顿脚、勃然作色、表现出威武的气概，是什么意思呢？”答道：“想是到了应该这样表现的时候了。”“《武》舞中间、好像跪了下来、可是右膝着地、左膝不着地，是什么意思呢？”答道：“不是《武》舞中应该跪的。”“声音中间有很多商音，为什么呢？”答道：“不是《武》乐中应有的声音。”孔子道：“倘不是《武》乐中应有的声音，那又是什么声音呢？”答道：“这是乐师们传授的错误。倘不是乐师们传授的错误，那就是武王的意志已经衰颓了。”孔子道：“就是我听到苌弘说的，也和你说的一样。”[2]

后面还有多段讨论《武》的乐舞内容、旋律音调、表演细节，以及该乐舞在鲁地长期传承过程中所出现的一些问题。该段是对《大武》在鲁国祭祀中实际展演加以评述，认为其出了不应该出的状况，或是有司传授出了问题，或是乐师们业务荒疏所为，明明是在演奏《大武》却夹杂了“商”的音调，使得当年周公所创、歌颂武王之志的《大武》变形走样，所谓“荒”者就是这个道理。这里所生歧义最为要者就是对“声淫及商”的诠释。要讲清楚这个问题，我以为首先要对“六代乐舞”作一点辨析。

我在《〈乐经〉何以失传》[3]中辨析两汉时期“乐经”的认知应指两周时期作为国家祭祀所用的、当时社会礼乐中最高形式的“六代乐舞”。所谓“乐经”，即经典性的乐舞之意。这里应该是涵盖了六代乐舞的文本以及出演的活态整体，正是由于乐的特殊性导致有别于它种经典，非仅仅是以文本的样式而存在。六代乐舞之所以成为经典，是因为周公的“崇圣情结”，由此能够容许并礼待前朝经典性的祭祀乐舞，且将周朝自身最具象征意义的乐舞忝列其中合为六代，这些乐舞有着明确的指向性，各自不相沿却能够在周代相传并在国之大事中以致用。是始皇帝的膨胀之火将周公制定的经典性祭祀乐舞除去，使得这种在特定时间、地点、场合以及特定承祀对象的六代乐舞再也没有使用的空间，以致汉魏以下礼乐既不相沿又不相传，如此导致了六代乐舞的缺失。所谓“君子三年不为礼礼必坏，三年不为乐乐必崩”（《论语注疏·卷十七·阳货》）就是这个道理，没有了国家意义上的机构组织操练这些乐舞，没有了其所用的场所和具体的承祀对象，承载这些乐舞的群体也不存，日久天长焉有不失之理？后世所用的“六乐”，还应是慕周礼而由时人所撰，并非两周乐舞之承继者，如此说是由于乐舞必须活体传承的特殊性所决定，况且这些乐舞所具有的承祀对应关系，特别是在当时尚无乐谱和文字对其详细记录的情况下更是如此，这也属于所谓“礼崩乐坏”者。如果我对于乐经的这种认知能够成立，将有

---

[2] 同注[1]，第59—60页。

[3] 项阳：《〈乐经〉何以失传》，载《光明日报》，2008年6月23日“国学版”。

助于解释多个与之相关的问题。

《周礼·春官·大司乐》:“以乐舞教国子,舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。以六律、六同、五声、八音、六舞、大合乐,以致鬼神示,以和邦国,以谐万民,以安宾客,以说远人,以作动物。乃分乐而序之,以祭,以享,以祀。乃奏黄钟,歌大吕,舞《云门》;以祀天神;乃奏大蔟,歌应钟,舞《咸池》,以祭地示;乃奏姑洗,歌南吕,舞《大韶》,以祀四望;乃奏蕤宾,歌函钟,舞《大夏》,以祭山川;乃奏夷则,歌小吕,舞《大濩》,以享先妣;乃奏无射,歌夹钟,舞《大武》,以享先祖。凡六乐者,文之以五声,播之以八音。”[4]

这里是讲周代礼乐机构春官由大司乐负责教习“六代乐舞”的情状以及这些乐舞在周代的用途。周公将此前五代“圣人”所有的乐舞一并接衍下来使用,并将由其亲制的歌颂武王的乐舞《大武》忝列其中,各代乐舞被赋予了不同承祀对象以用,如此构成了国家祭祀用乐的核心内容。

“一言礼必及乐,乐依乎礼者也。古之《乐经》存于大司乐,其五声、六律、八音,大师以下备详其制,而六列三宫之歌奏,则‘六代之乐’咸备焉。”[5](《周礼全经释原》卷首)

作为国之大事祭祀之用乐,应该是在特定时间、特定地点、特定场合、具有特定承祀对象的用乐行为,国家祭祀属于“天神地示人鬼之礼”,而其中的用乐则属于“天神地示人鬼之乐”(一些文献用“地祇”、一些用“地示”,朱熹认为“祇字只是示字”[6])。如果依照汉魏以下“五礼”的理念为吉礼之用乐。“孔氏谓三礼为天神、地祇、人鬼之礼,则此三礼特五礼所谓吉礼而已”[7]。国家祭祀用乐,绝非随意使用者。

《周礼》谓“六代乐舞”各种对应一个承祀对象,形成承祀系列。既然是为系列,是在特定场合、特定时间、特定承祀对象的运用,则不可能有着更多的随意性。周公制礼作乐已毕,颁行天下诸侯国,依制施行,这也是显现出周王室统治力的标志之一。就乐舞而言,其技艺水平的高下,也显示出诸侯国的经济实力以及有司管理和乐师、舞师的能力。在当时的社会条件下,这些乐舞有专门的机构负责教习和传承,在周王室是由春官中的大司乐负责,在当时一切都有赖活体传承。这就需要诸侯国在使用这些祭祀乐舞时派人到周王室中学习,或者由周王室派乐师和舞师到诸侯国教习,如此在诸侯国中通过有司管理恶乐人得以承载并依照规定性以应用。经济实力比较强大的诸侯国,乐人也会有更好的表现。这也就是“子在齐闻《韶》,

---

[4] 《十三经注疏·周礼注疏》(上册),中华书局,1980,第787—789页。

[5] [明]柯道迁:《周礼全经释原》,卷首,见《四库全书》电子检索版,上海人民出版社。

[6] [宋]咸淳庚午道江黎靖德编:《朱子语类》卷三,见《四库全书》电子检索版,上海人民出版社。

[7] [宋]夏僎:《尚书详解·卷二》,刊《四库全书》电子检索版,上海人民出版社。

三月而不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也’”（《论语·述而第七》）的道理。其实孔子在鲁并非就不能够见到《韶》的展示，毕竟这属于每年都要进行的国家祭祀行为中的用乐，更何况“周礼在鲁”之说，但孔子却没有如同在齐所观之震撼，这就显示出同为国家祭祀、同为其中的展演，其乐师、舞师水平的差异性。我们的理解可能是国力强盛的齐国为了国家祭祀准备得相当充分，有司组织相关人员进行了长时间的训练，孔子适齐在其驻地可以经常看到其训练的过程，并对“六代乐舞”中《韶》的展示印象最为深刻，如此有上述感慨。对国家祀四望大典准备的充分与否，其效果是截然不同的，这也就是鲁国在国家祭祀中出现不应有的错误的道理了，可见其显然不及齐国重视。我们有理由相信这是齐国为了国家祭祀大典练习之时为孔子所见，以至沉醉其中为这种宏大的乐舞而感动者；亦有可能是在孔子适齐期间正好有国家祭祀的活动，孔子参与之后对《韶》发出的感慨，毕竟这种乐舞在其时非如同今天进了歌舞厅一般，如同当下一些地方作为旅游项目天天都在“展演”的场景，国家祭祀是一件十分庄重与严肃的事情，属于庙堂（明堂）用乐，在其时还没有“开放”到组织专门人员将国家祭祀乐舞随意为之以愉悦游客的程度。也许会有人以季氏八佾舞于庭说事，但把不过是讲其用了天子才能享用的乐舞人数，并未讲所用为祭祀乐舞者。

曾经有人将以上的话语断为“子在齐，闻《韶》三月，而不知肉味”。还是如同我们所辨析的，如果是闻见参演者在正式祭祀仪式开始之前的训练，则说得通；如果说是天天展演，则不可为。毕竟“国之大事，在祀与戎”，国家最重要的两件大事之一、只有国家祭祀中方可使用的乐舞，具有“神圣性”，岂可天天展演于歌舞厅？田兆元先生认为这国之大事中的“戎”在此的语境也是指祭祀：

我们先看《左传》提出该问题的语境《左传》“成公十三年”记载：

> 公及诸侯朝王，遂从刘康公、成肃公会晋侯伐秦，成子受脤于社，不敬。刘子曰：“吾闻之，民受天地之中以生，所谓命也。是以有动作礼义威仪之则，以定名也。能者养之以福，不能者败以取祸。是故君子勤礼，小人尽力，勤礼莫如致敬，尽力莫如敦笃。敬在养神，笃在守业。国之大事，在祀与戎，祀有执脤，神之大节也。今成子惰，弃其命矣，其不反乎？”

这是一场祭祀过后人们的评论。出现“国之大事在祀与戎”一语缘于成子接收脤肉不敬。其实，这里的祀与戎其实都是祭祀，祀是祭祖的仪式，戎是出征前的祭社仪式，也就是说，国之大事，就是祭祀。[8] 国家最为重要的大事为祭祀，国家祭祀中用乐当然也就是最为重要的乐了。

---

[8] 田兆元：《国之大事在“祀”与“戎”解》，2009年9月20日，新浪网——“乾元国学圈”。

我们再来看孔子与宾牟贾的这段对话，有些现象就相对比较容易理解，这是讲在宗周之后裔的鲁国在国家祭祀中所用六代乐舞的场景，这里重点是谈周代表性乐舞《大武》的内容以及在鲁为用乐的情景，所谓“武音”，实指《大武》中的音乐部分。

既然六代乐舞各有专祀，则有两种可能，一是依据承祀对象在国家祭祀中系列化使用，二是依据承祀的对象在不同时间、不同地点分祀应用。在下以为，后一种可能性更大。如同北京城内天坛、地坛、日坛、乐坛、先农坛都不在一起，因此在国家祭祀作为国君应亲临的情况下，显然不可能在同一时间完成，更何况宗庙也不适于它种祭祀者。大司乐要以乐德、乐语、乐舞对国子进行教授培训，这是要他们明了祖宗制度及其具体内容，并在祭祀之时参与，但还是会有一批专业的歌师、舞师、乐师专门的承载，实时训练以为用者(《太常续考》载每一种祭祀之前有司召集乐舞人员先行训练可以为参照)。至于在宗庙之中是否将先妣与先祖同祭值得考量，如果是为同祭，则会在展演《大武》以享先祖之前，必有展演商的乐舞《大濩》以享先妣，这才符合六代乐舞用以祭祀的规定性。但是在鲁国祭先祖展演《大武》的时候，竟然出现用以祭先妣的商乐舞《大濩》中的音调，如此不严肃“声淫及商”，所载恰恰是对出现这种现象的愤懑。所谓“淫”者，有多余和过度的意味，本来不应该出现这样的情景。要么是乐师们的问题，在没有现代传媒、完全依靠活体传承的情况下，这种乐舞非天天在用，因此，乐师们出现了记忆上的混乱，将《大濩》中的部分音调到《大武》中“串门”来了，真可谓“是可忍，孰不可忍”！至于“有司失其传”，使得“武王之志荒矣”，这显然是对鲁国的有司如此不敬业、疏于管理，竟然使得歌颂武王、表抒其宏大志向用以祭先祖的乐舞《大武》之音调走形变样，而且混入了用以祭先妣的《大濩》中的音调这种不可饶恕的事件，以至于不能够传达《大武》原曲中所显现的武王精神。有意思的是，孔夫子其实并未听出其中的谬误，只不过是先听到苌弘的说法，既而向宾牟贾求证，而两者之说法都一致，由此孔子认为这是一件很严重、很不应该的事情，可见孔子在其时对于六代乐舞中《大濩》与《大武》之音调的熟悉程度显然不及以上所提到的两位。黄翔鹏先生对这段文献有如下解释：“孔子说有可能是典乐的人传来传去传错了，不然的话就是把武王的制度搞乱了。”[9]这里可能有一点误会，应该是孔子问，宾牟贾答，而非是孔子在回答宾牟贾的问题。

我们还可以从另外一个角度认知这段话语，那就是鲁国有司中的乐师早先是能够正确反映《大武》音调的原貌，使得曾经参与或称经历过国家祭祀的人员记住《大武》的音调，如此才会发现乐师的错误。当然，这要有“知音”的存在，苌弘与宾牟贾即是也。有司中乐师业务荒疏，说明有司管理缺失，这一拨乐师业务水准太

---

[9] 黄翔鹏讲述：《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》，台湾汉唐乐府，1997，第38页。

差，竟然对音调的熟悉程度还不如“旁观者”，真可谓礼崩乐坏了，至少在当时的鲁国是这个样子。

二、学界对“声淫及商”的解读

如果大家能够认可我以上所做的相关分析，那么，对于学界的某些认知则可做出一点辨析。当下对于这段话的分歧主要体现在“声淫及商”的解释上。《中国古代乐论选辑》中释为“声音”，但没有明示这声音究竟何指。对此的解释还有商之音级说，商调式说等。

黄翔鹏先生持商调式说。

《周礼·春官·大司乐》的记载确实没有“商”（圆钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑冼为羽。……凡乐，函钟为宫，太簇为角，姑冼为徵，南吕为羽。……凡乐，黄钟为宫，大吕为角。太簇为徵，应钟为羽）。陈旸对此的解释是：周不是没有商的音级，而是不用商调式。我认为这个解释是对的，说明陈旸还懂得一点音乐，不是完全不懂得。这是先秦时期金石之声用法的准则。《国语·周语下》伶州鸠劝周景王不要铸那么大的钟时说“钟不过以动声”，意思是说不必要用那么大的钟来演奏曲调。而“金石以动之，丝竹以行之”，意思就是曲调是用丝竹乐器来演奏的，编钟用不着演奏曲调，它的作用只是在骨干音上点一下，推动音乐的进行。西周音乐制度在礼崩乐坏以前，是完全符合《周礼》所记载的情况的。我们考察西周编钟，果然没有“商”。当然，这不是没有“商声”，而是不用“商调式”〔10〕。

黄先生从文献到西周编钟出土物的比照，认定至少在西周时期编钟上“果然没有‘商’”，又进一步讲“这不是没有‘商声’，而是不用‘商调式’”。那么商声在哪里呢？黄先生没有明说，我们的理解应是由承载演奏曲调的丝竹乐器为之。

《中国音乐史略》中持周代不用商音的观点，在较为详细地阐述了《大武》的演出过程之后该书有如下表述：

> 正因为周代的《大武》不用“商”(re)音，所以春秋时代孔子看了当代《大武》的演出后，对侍坐在旁的宾牟贾说：“声淫及商，何也？”（声音不合法度地出现了商音，为什么？）宾答：“非《武》音也。”（这不是《武》的声音。）孔子又问：“若非《武》音，则何音也？”（假如不是《武》的声音，又是什么声音呢？）宾答：“有司失其传也”（这是在传授过程中造成的谬误。）由此推想，《大武》的音乐可能已

---

〔10〕 同注〔9〕。

较复杂。[11]

这里讲《大武》中不用商音，依据还是《乐记·宾牟贾篇》中的这一段表述。那么，西周时期编钟上出现商这个音级是在何时呢？王清雷《西周乐悬制度的音乐考古学研究》一书所引述和论证的现象有以下认知：

> 随着西周乐悬制度的逐步完善、成熟，"礼崩乐坏"也悄然出现。一般认为，这种现象开始于西周晚期或春秋早期。今从西周时期出土的编钟乐悬来看，其出现的时间还要早一些，马王村编甬钟即是例证之一。陕西马王村编甬钟为西周中期器物，其音列就差3个音就可以构成完整的半音阶，可以演奏♭B宫六声俗乐音阶、♭B宫六声正声音阶（或下徵音阶）、C徵六声俗乐音阶（或下徵音阶），甚至可以演奏完整的C宫七声下徵音阶。也就是说，马王村编甬钟不仅在多个宫调上出现了商音，而且还可以演奏不同的商调。可见，器主已经违反了周钟禁用商音（或商调）的"武王之志"。[12]

清雷在此也是从周钟禁用商音的理念来把握的，马王村编甬钟上出现商音是"器主已经违反了周钟禁用商音（或商调）的'武王之志'"。我们说，正是由于对"宾牟贾篇"这段文字的误读，导致了周代禁用商音属于所谓武王之志的认知。其实，我们如果能够将商饶与周钟联系起来看，就会发现这种认知恰恰是属于只对周代乐钟进行分析，就事论事者，武王本无禁用商音之事，出现商音也就无所谓违反之说。

在《中国古代音乐史简述》（修订版）一书中再生老师在列出《乐记·宾牟贾篇》孔子与宾牟贾的对话之后有如下分析，以此作为周王朝在这一时期"礼崩乐坏"的依据：

> 商周两个民族在生活方式、意识形态、观念信仰等方面都存在着很大差异，在民族审美观念上也是如此。商民族的音乐用全五声，"商音"是其特有的音阶骨干音，而周民族则坚持本民族的审美习俗，不用商音，呈现出"五声缺商"的奇特现象，而且将商民族的"商音"叫做"淫声"。这样的民族文化差异，在出土西周编钟的测音中可以得到完全的证实……再回到"声淫及商，何也"的话题，孔子提出这个问题后，宾牟贾回答说，这不是《大武》本来的音。就是说，《大武》本来是周民族歌颂武王伐纣的乐舞作品，在"六乐"中用于祭祀先祖，具有民族史诗的地位。但是，到了春秋时期，在民族文化交融的过程中，

---

[11] 吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》，人民音乐出版社，1993，第14页。

[12] 王清雷：《西周乐县制度的音乐考古学研究》，文物出版社，2007，第168页。

> 《大武》的音乐也被“异化”了，竟然夹杂进来了敌对民族商民族特有的“商音”。难怪宾牟贾说，如果不是乐官传授的失误，就是武王的意志衰退了。[13]

刘先生的这种认知，显系没有把握商饶音列关系的推论。“宾牟贾篇”中的这段文字，似不能够用民族审美习俗来说事，“五声缺商”并不属于周民族的审美特性，在所测编钟数量不多、没有厘清商钟与周钟之承继关系的情况下有这样的见解可以理解，但音乐考古常常会打破人们已经形成的观念。

将《乐记》中这一段话与“礼崩乐坏”相联系，这一点无疑是正确的。说鲁国出现这种现象是礼崩乐坏完全成立，何况东鲁是为周公旦伯禽封国，出现这样的事情更不应该。但这段话语显然不能成为周代禁用商音的例证。

其一，从“六代乐舞”的情况来看，不仅仅是商代，还包括黄帝、尧、舜、禹时代的乐舞都被周公原样承继下来，并且被贴上了一个个“以祭，以享，以祀”的标签，那就是前面四种乐舞被用以祭天神、祭地示、祀四望、祭山川；至于商之乐舞《大濩》，属汤非纣，周公将其承继，用以“祭先妣”者。由于周公的宽阔胸怀，崇圣心态，以圣人之德治理国家的理念，能够将此前多位圣贤所拥有的乐舞集中使用，商之乐舞《大濩》也在其承继之列，且用于国家祭祀之中，又何以能够说因其属于“敌对民族特有的‘商音’”而弃之不用呢？如果能够认可周公所用“六代乐舞”中即有《大濩》的完整、原样使用，则显然不会在“金石以动之，丝竹以行之”[14]乐悬领衔的乐队组合之中单独为演奏《大濩》的音调而专门铸造带有“商音”（宫商角徵羽之商者）的编钟；如果说遇到商音用丝竹以代有其可能性，这还是属于人们对乐悬音列演进的认知范畴，毕竟最初“钟不过以动声者”，其旋律由丝竹行之。我们看到，直到西周中期大部分乐钟上依然只有四音（缺商）这显然是不能够由乐钟独立演奏乐曲，换言之，这些祭祀礼乐非是用缺失商音的金石乐悬独立演奏，而是具有乐队组合的效应者。一种客观存在就是，以上六种乐舞都属于周公制礼作乐时的制度规定性，在“国之大事”的祭祀中必有乐悬在其中“金石以动之”，这种统一性或称相辅相成性是无可辩驳的；说在六代乐舞的其他乐舞中可以用，而在《大武》之中不许用商音，也有些不合理，作为音列之形成与使用，虽然会与区域性人们的审美习惯相关联，但周天子所统治的区域下的礼乐制度是具有全国性的，如此说来，用“五声缺商”（《大武》不用商音）以明所谓“武王之志”实在有些不可理解。

其二，20世纪60年代中央音乐学院音乐研究所注释的《乐记·宾牟贾篇》中没有明确这商音即是宫商角徵羽之商，所谓“声淫及商”显然也不是商代用“全五

---

[13] 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，2006，第93—94页。

[14] 《国语·周语》卷三，参见《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

声"、商音作为特有音阶骨干音的含义，如果说周代用了商音即意味着礼崩乐坏，而且"一般认为，这种现象开始于西周晚期或春秋早期"，属于较为普遍性的状态，这就是说西周晚期所有出现商音的乐悬都可以归结为礼崩乐坏的影响。但是，马王村编甬钟的出土又将这商音的出现提前了。需要思考的问题是，马王村出土西周铜器的考古报告是在1974年[15]（不是墓葬出土，而且量比较大，是否为同一编列肯定有不同的认知，但至少反映出有这种可能性之存在），这还是因为当时考古学界与音乐学界的沟通渠道不畅，能够有测音数据的乐悬数量偏少，有这样的认知可以理解，但如此就带来疑问：全国范围内西周早期乐悬出土相对较少，而且同一墓葬、同一地点成编乐悬的数量也少，多是仅有两件到四件，到了西周中期的时候才出现八件以上的组合，是否每一编数量增加，就是礼崩乐坏的标志？似乎学界对于礼崩乐坏的认知还不至于早到这个时期。前面乐悬数量少测音数据匮乏，当数量增加，能够看清楚完整乐悬音列的时候就有商音出现，也就礼崩乐坏了，总觉得有些不太对劲。

我们认为，这里的"武音"应该是指周代祭祀乐舞《大武》中所有的音调，与其相对应的所谓"商音"应该是指被周公列为祭祀先妣所用的商代乐舞《大濩》的音调。如果不是这样解释，在"武音"与"商音"的认知上就会出现不对等的情状，这显然有些不合逻辑。如果讲商音是指宫商角徵羽之"商"，那么武音就没有对应的对象；一个指具体的音，另一个则是指乐舞，显然说不通，这是问题的矛盾所在。

三、接通商周乐钟音列，"声淫及商"无涉商音

王友华君依据出土商铙与镈的测音资料得出结论：商铙"音列中尚未出现'商'音"[16]。如此产生有趣的问题：从商代铙、镈乐器单件出土而论，不知何谓商音，但哪件也有可能为商音；从编列论，商镈未形成真正意义上的编列，可以不论，商铙已成编列，但音列之中尚未出现商音，这引发人们的思考：商代的典型礼乐器中竟然只有羽-宫-角-徵四声音列而唯独没有商音（没有商这个族群最值得骄傲的、最能体现民族象征的"音位"），甚至连徵音的存在还有待

---

[15] 西安文物管理处：《陕西长安新旺村出土的西周铜器》，载《考古》，1974年第1期，第1—5页。方建军：《中国音乐文物大系·陕西卷》，大象出版社，1996，第80—83页。转引自王清雷：《西周乐悬制度的音乐考古学研究》，文物出版社，2007，第186页。

[16] 参见王友华：《先秦大型组合编钟研究》，中国艺术研究院2009届博士论文打印本，第58页，2009年4月。这里的结论是列出当下所见各地出土商代铙、镈的测音数据以及综合了多位学者观点之后所出。

确认。[17] 既然商代如此，我们在周代编钟上面探讨无商音才是周乐，有商音音就是礼崩乐坏的意义又是什么呢？难道最初商音真是因为周人回避代表商人标志者才弃用吗？一旦在音列中有了此音就是礼崩乐坏吗？更有意思的是，西周康、昭之世以前，周人继续沿用殷商编铙。编列与殷商时期相同，音列亦商时期编铙的音列相同，在康、昭之世，“周人在青铜乐钟上进行了首次改革，以编甬代替编铙，不过，编甬钟的编列仍沿用殷商编铙的编列常制，3 件成编。其音列与殷商编铙关系密切……正鼓音不出‘宫’‘角’‘羽’三声……正、侧鼓音可构成含‘徵’的四声音列‘羽-宫-角-徵’”[18]友华君的辨析建立在所有能见到的商和西周早期出土编铙与编甬钟测音数据分析基础之上，可以看出西周对殷商青铜乐器音列的承继与发展，商代编铙无商，西周在康、昭之世编甬亦无商，所以说有商音和无商音并非是商代和周代乐钟音列本质区分者。友华在“‘戒商’之惑”中引用王子初先生的观点：“周乐戒商的商，本意就是‘商声’，是音阶中的一个音级。因无商声，故亦无所谓商调，历史上的‘商声’‘商调之争’，是文人的曲解，是基于儒家音乐观基础上的无谓之争。”[19]他进一步辨析：“西周编甬钟在殷商编铙音列的基础上有增无减，二者可谓一脉相承，并不存在殷商编铙音列基础上去掉一声的现象。因此，西周当不存在商铙音列基础上戒‘商’声或戒‘商调’之举”[20]。2008 年在随州会议期间，我与友华君同住一室，对商音的问题有所讨论，其博士论文出炉，建立在音列分析的基础上对此讲得比较清楚。我们看到，当下借助音乐考古已有多篇文论涉及该问题，显然学界已开始重新审视。周代编钟之所以出现商音，应该是作为乐器功能逐渐增强的结果，在制度规定下，当金石乐器不仅用于庙堂祭祀，而是朝堂、厅堂并用的时候，从“金石以动之，丝竹以行之”的乐队组合中钟类乐器仅仅承担乐曲骨干音以应节到金石可以承担整体旋律——即将由丝竹乐器承担乐曲旋律向金石乐器亦可独立自主完成整首乐曲发展，所有音级均在金石乐器上显现，从而更加彰显金石之乐拥有者的身份与地位，某种意义上也是对金石乐悬重器的强化，毕竟不是所有的人都能够使用者。

由于金石乐器在其时的礼乐意义，由于这种乐器因其质能够数千年而整体意义上少有缺损，使得后世学者能够依此来探讨、并在此基础上引申者也存在一定的局限性。可话又说回来，恰恰是金石之器能够越数千年且具有相对稳定性而发响，

---

[17] 参见王友华：《先秦大型组合编钟研究》，第 61 页，殷商编铙的编列十分规范，3 件组编列为编铙的编列常制，音列亦不出“宫”“角”“羽”三声构成三声音列或二声音列，主要音列结构为“羽-宫-角”“宫-角-羽”“角-羽-宫”“羽-角-羽”等。中国艺术研究院 2009 届博士论文打印本，2009 年 4 月。

[18] 同注〔16〕，第 80—81 页。

[19] 王子初：《周乐戒商考》，载《中国历史与文物》，2008 年第 4 期，第 6—26 页，转引自王友华《先秦大型组合编钟研究》，第 95 页。

[20] 同注〔16〕，第 95 页。

吹奏乐器多有主观性和不确定性的因素，弦乐器和木制乐器无从还原接近实际，要认知商周时期的乐律真是要依靠金石，如此才会有种种说不清楚的道理所在。应当指出的是，由于以往大家关心的只是一朝一代、一时一地，看到西周编钟缺商音，其后出现商音所做出种种推测，当学界把商周乐钟连起来考察，就会发现周摒弃商音的推测显然无据。毕竟商代和西周早期的乐钟编列规模都很小，这种延续性也看得比较清楚。在周代乐钟编列组合的逐渐扩大进程中，商音的出现实属必然。还应指出的是，钟类乐器绝非展现当时音列构成的唯一，否则新石器时代从贾湖骨笛到埙已经形成的音列关系在商周时期不用显然说不通，所以还是不能够仅仅以金石组合、特别的以乐钟为音列展现者，不能因它类乐器探讨的无奈成为必然和就是如此的考量。

2008年夏季，武汉音乐学院李幼平兄来京邀我参加冬季在随州举办的曾侯乙墓编钟出土30周年国际学术研讨会。我以《“合制之举”与“礼俗兼用”——对曾侯乙墓乐悬的合礼探讨》一文对两周时期乐悬的“合礼性”进行了辨析，认为从数量的多寡上很难认定是否逾制，毕竟周公定制“宫、轩、判、特”只是给出了排列的方位以及“堵”、“肆”者，这使后世研究者依据出土文物有着更多诠释与推测，不似列鼎制度那样所谓“九鼎八簋”一目了然，正是周礼在乐悬上没有数量的规定性给了后世相当大的自由发展空间，这就是曾侯乙编钟合制、合理的道理。就《乐记·宾牟贾篇》的这一段记述，我在文中指出的“这里所谈论的‘武音’和‘商音’，应指乐曲的旋律音调，而不应该作‘商声’解。如果是为‘商声’，那么所对应的是为‘武声’，显然说不通。”[21]如此说来，对于乐悬扩展中出现商音就是礼崩乐坏的观点，还真应该重新认知。说周民族不用商音、“五声缺商”，还应该拿出更为有力的证据，单凭“宾牟贾篇”的这一段话语并不足以表明禁用商音属于“周公之志”，也使得在此基础上所进行的相关研究蒙上了一层迷雾。如果大家能够认同“武音”属于《大武》中音调的看法，那么，对于“商音”究竟何指，还存在着一个需要“证实”的问题。在下以为，这商音其实就是指六代乐舞中用于“祭先妣”的商之乐舞《大濩》中的音调，与宫商角徵羽之“商”无涉，否则这“武音”与“商音”显然不是一个平台上的对应关系，有些“打了碟子锔碗——对不上茬口”的感觉，武音如此，商音的问题值得重新考量，说周代禁用商音无据，在编钟上出现商音并非是“礼崩乐坏”的具体显现，而是周礼赋予乐县扩大编列组合、强化音乐性能过程中内在张力的必然现象。就《乐记·宾牟贾篇》中的“声淫及商”讲来，商音无据，那么应该怎样理解呢？就文中的语境来看，作为周代六乐中祭先妣所用之商代乐舞《濩》的音调当作不谬者。

（原载《中国音乐》2009年第2期）

---

[21] 项阳：《“合制之举”与“礼俗兼用”——对曾侯乙墓乐悬的合礼探讨》，载《纪念曾侯乙墓出土30周年国际学术会议论文集》，武汉出版社，2008。

考古学中的音乐和音乐史中的考古

——评刘再生著《中国古代音乐史简述》[修订版]

方建军

刘再生先生长期致力于中国古代音乐史的教学和研究，他发表的绝大多数论作我都仔细阅读过，对于其立意高远，论述精当和富于创见，留有深刻的印象。刘先生早于1989年即出版《中国古代音乐史简述》，此后十几年间，该书作为教材广泛应用于我国音乐院校，并于2004年在韩国出版了韩文译本。2006年，作者又在初版基础上，增补和更新了许多内容，出版了“修订版”。在修订版中，作者更加充分地运用音乐考古材料，追踪学术发展前沿，吸纳有关研究成果，其涉猎资料之广，整合成果之精，使本书呈现出焕然一新的面貌。

中国古代音乐史的研究，若从20世纪20年代算起，至今已有近百年的发展历程。以音乐史学史的眼光看，中国古代音乐史的研究大体经过了两个发展阶段。第一个阶段，主要是利用历代文献记载的音乐史料来从事音乐史的研究，时间大约从1920年代到新中国建立初期；第二个阶段，运用考古发现的音乐文化物质资料，结合文献记载对古代音乐史进行研究。这一阶段大约始自1950年代中期，并一直延续到今天。

文献记载具有自身的特点，它在叙述音乐史事时，不受时空限制，通常都伴随一定的历史背景，但它一般比较零散，有时语焉不详，且陈陈相因；音乐考古材料是古代人类遗留的音乐文化遗迹或遗物，具有无比的真实性和具体性，在一定程度上可以弥补文献记载的不足，甚至填补文献记载的缺失，或纠正文献记载的讹误。但它也有自身的局限，比如出土乐器，由过去的动态变为静态，谁来演奏、如何演奏、为何演奏、演奏什么等，均难以获知其详。将文献记载与考古发现结合起来进行古代音乐史的研究，可以使这两种材料予以优势互补。这样的研究方法，始于王国维先生倡导的“二重证据法”，即以地上传世文献资料与地下出土资料相结合的研究

方法。

自20世纪上半以来，中国的考古发现一直层出不穷，其中自然包含大量的音乐文化遗物，为古代音乐史的研究提供了前所未有的实物史料。长期以来，学术界对考古发现的音乐文化物质资料进行了专门的研究，使音乐考古学学科从最初的萌芽状态，发展到如今的初步创立时期。正如黄翔鹏先生所说："考古学的最新进展是多侧面的，其重要迹象之一是和文化人类学的互相靠拢。音乐文化史的研究将在这方面提供出许多有待探讨的问题和现象。音乐考古作为一门嗷嗷待哺的新学科也将因此而面临着有关学科建设中的特殊问题。"[1]音乐考古学在音乐史研究中的重要作用愈加显现。我们知道，音乐考古材料可以大体分为四个类别，即乐器、音乐图像、乐谱和有关音乐的出土文献。其中乐器和音乐图像的发现数量较多，尤其出土乐器，占音乐考古材料比重较大，受到研究者的普遍重视。考古发现的古乐谱很少，而有关音乐的出土文献，也因较为零星或穿插散见于其他出土文献之中，以致目前对其收集利用尚不普遍。这四类音乐考古材料各有其优长和局限，对它们予以综合利用，并结合传世文献进行分析研究，能够在相当程度上丰富和补充古代音乐史的内容。不仅如此，对于出土乐器的测音研究，还能提供一定的古代音响资料乃至有关的乐律学信息。

刘再生先生所著古代音乐史的修订版，充分利用了已经发表的音乐考古新材料及其研究成果，使得这部音乐史书资料翔实，图文并茂，加之作者朴实顺畅、深入浅出和趣味盎然的文字语言，使我们在较为轻松的阅读中，获得立体多面的音乐史知识。

所谓学术创新，要具备新材料、新技术、新方法、新观点和新理论，这几个方面，只要有一项创新，即属难能可贵。研究材料的出新，往往带来新的学问，如甲骨文的发现形成甲骨学，简帛佚籍的发现形成简帛学即是。刘先生所撰音乐史书，将音乐考古材料与文献史料结合起来，相互印证，相互补充。他广泛收集各方面的音乐考古材料，辨析梳理，加以取舍，在吸纳学者研究成果基础上，得出个人新见，可谓中国音乐史撰述的创新之作。

作者之所以在撰写音乐史书时能够重视运用音乐考古材料，与他个人学术背景和工作经历不无关系。从本书初版"后记"中得知他早年曾在博物馆从事文物考古工作8年，后来又了解到他曾参加"长江下游新石器时代文化学术研讨会"，参与济南大辛庄早商文化遗址和临沂大范庄龙山文化遗址发掘以及历城门牙明代郡王墓发掘的全过程，这些考古实践的亲身体验在音乐界学者中并不多见，使我对他所

---

[1] 黄翔鹏：《〈中国音乐文物大系〉(资料汇编·省区分卷)前言》，载《黄翔鹏文存》(上卷)，山东文艺出版社，2007，第594页。

以熟知考古材料性质及其利用价值的能力刮目相看。此外，他曾长期从事文学、历史和音乐专业的教学研究工作，这样综合性的工作经历和学术积累，为本书的撰写奠定了坚实的基础。作者将音乐考古材料贯穿于全书之中，从远古以至宋清，几乎都运用到现有的音乐考古材料，仅就出土乐器而言，基本上涵盖目前为止考古发现的所有乐器品种。以下略举数例，以见其概。

在论述远古音乐的发展历史时，“修订版”删去了原版中的“众说纷纭的音乐起源”，开篇即以大家熟知并极感兴趣的河南舞阳贾湖骨笛导入，用“中国音乐文明的曙光——贾湖骨笛地下沉睡九千年复苏”为题对历次发掘情况加以全面的叙述。由于他在博物馆工作时曾多次见过著名考古学家苏秉琦先生，书中很自然地引述苏秉琦对中国文明归纳的四句话：“超百万年的文化根系，上万年的文明起步，五千年的文明古国，两千年的中华一统实体。”〔2〕使人们对于我国旧石器时代、新石器时代、炎黄时代直至战国时期的历史文化发展脉络一目了然。这也是将考古学的最新进展和人类文化学的视野“互相靠拢”的一个范例。对贾湖骨笛也进行了综合分析，列举目前研究成果及各家不同观点，以开阔读者视野。对于贾湖骨笛是否属于十二平均律的问题，目前虽有争议，但作者并非隐而不论，而是将这种观点予以介绍，以便读者了解。对于河南汝州中山寨出土的所谓新石器时代骨笛，以及山东莒县陵阳河发现的大汶口文化所谓笛柄杯，目前对它们的乐器属性也存在一些争议，但作者同样不予回避，将这些材料均加以叙说，以供读者思考和判断。在作者笔下，考古数据的枯燥一变而为最简练的由测音得出的音阶结论，结合《左传・昭公十七年》记载的“凤凰”图腾职官名称，将“舞阳骨笛”的考古意义像穿越“时空隧道”一样娓娓道来，一下子拉近了与读者的距离。

本书还注意乐器实物与音乐图像的并重，如在远古音乐部分，作者举出青海大通上孙家寨出土的新石器时代舞蹈纹彩陶盆。之前所见音乐史书大多举此一例，而刘先生书中除此例之外，还将后来青海宗日等地新发现的若干舞蹈纹彩陶盆，以及甘肃等地发现的新石器时代乐舞岩画等悉数列出，并加以比较分析，丰富了史前音乐的内容。

书中选取若干重要音乐考古发现予以论述，如山西襄汾陶寺墓地出土的新石器时代陶寺文化乐器即其一例。陶寺墓地有五座甲种大型墓发现有特磬、鼍鼓、土鼓等乐器，并有大量其他随葬品，表现出甲种大型墓主人的财富占有和较高身份，以及乐器拥有者的独特社会地位。结合陶寺大墓出土乐器，探讨了远古时期礼乐文化的产生，说明了远古乐器所包蕴的礼的涵义，以及陶寺乐器在早期礼乐文化发展史中的价值。

---

〔2〕苏秉琦：《中国文明起源新探》，北京三联书店，1999，第176页。

本书所论另一项值得注意的音乐考古发现，是河南鹿邑太清宫长子口墓出土的骨排箫，时代在商末周初。以前发现的排箫，最早属于春秋时期，如河南淅川下寺春秋楚墓所出石排箫即是。长子口墓的时代在西周早期，具有商文化因素，墓主人可能是商人的后裔。殷商甲骨文有龠字，郭沫若先生释为编管乐器，今有长子口墓排箫的发现，推测商代可能已有此类编管乐器的存在。本书作者引用这项音乐考古材料，对于音乐史的撰写当具有重要意义。

西周晚期的晋侯苏编钟，是修订版古代音乐史中新增补的内容，也是作者以浓重笔墨着意渲染的由传世文物引出考古发掘的精彩之笔，彰显了作者曾参与考古发掘经历的敏锐学术眼力。标题的“失而复得的晋侯苏钟——西周钟铭的历史和文化内涵一瞥”引人入胜。开头用“西周的‘钟磬乐’与商代由编铙和编磬组成的‘金石之声’，其重要区别在于：周人只是将钟类乐器——铙‘颠倒’了一下，颠之倒之，却引发了我国青铜乐器的一场‘革命’！由植鸣的编铙演变为悬鸣的编钟，迎来了钟磬音乐的黄金时代”之文字将商周时期钟磬乐的衍变写得绘声绘色，又以我国专家在香港文物市场偶然发现铸有98字长篇铭文的“遂公盨”将“大禹治水”的文献记载提前了近700年导入，写到1992年8月走私到香港的14件晋侯苏钟在香港中文大学张光裕教授帮助下由上海博物馆购回收藏，接着于同年10月对山西曲沃县曲村遗址进行抢救性发掘，从编号为8号墓的大墓中出土的两件甬钟铭文与测音，竟然和从香港收购回来的14件编钟能够连接起来。价值连城的晋侯苏钟终于重见天日，尤其刻有355字的铭文（作者还强调青铜器上刀刻文字极为罕见）引起世人瞩目。作者犹如讲故事一样叙述历史，讲述了音乐考古领域极为重要的文化事件，毫无生涩之感。“铭文”纠正了以前认为周厉王在位23年的讹传，确认了厉王在位37年的记载。这又是考古材料与文献资料进行互补实证的十分生动之实例。晋侯苏编钟的长篇叙事铭文，内容述说周厉王三十三年晋侯苏率兵随周王巡视东土，征讨叛乱部落，并立功受赏的史事。16件编钟分为两套，测音资料显示，晋国编钟与周朝王都地区的西周晚期编钟都是8件一套，在组合上是相同的，并且它们的音阶结构都是羽-宫-角-徵四声。过去较多了解周朝王都范围的编钟，这次晋侯苏编钟资料收入本书并经作者解读，使我们获知西周王畿之外诸侯国礼乐文化的发展状况，有着认知周朝礼乐文化辐射力的特殊意义。

本书在论述东周时期音乐文化下移的历史现象时，引用文献所载王子朝奔楚的史事，同时，又结合河南新郑发现的大量春秋时期郑国编钟，论述“郑卫之音”以及东周时期的“礼崩乐坏”现象，这是很有意义的。王子朝是周景王的长庶子，后“奉周之典籍以奔楚”（《左传》昭公二十六年），其中很可能将周的音乐文化传入楚地，从而形成音乐文化间的交流。近年楚地所出竹简，有些内容便属于周朝的礼乐文化，如清华大学所藏战国竹简《周公之琴舞》，记述周公与成王所作琴舞九成；又

如清华简《耆夜》，叙述武王八年征伐黎国凯旋归来后，武王和周公等人在饮至礼中分别作歌，这些都是周朝的音乐史事。周朝典籍出土于楚境，反映出当时我国南北辽阔疆域之间文化交流的史实。另外，书中还列举东周时期一些诸侯国，如郳、纪、莒、滕等的音乐考古材料，说明当时的音乐文化下移的普遍现象，使这一问题的论述翔实可信，具体而又生动。

秦代的乐府钟是闻名海内外的重要音乐考古发现，此钟在发现多年后被盗，之后又失而复得。乐府钟出土于陕西临潼秦始皇陵，钟钮之上的铭文“乐府”二字，表明古代宫廷音乐机构乐府至晚在秦代即已成立。《汉书·礼乐志》“至武帝定郊祀之初，乃立乐府，采诗夜诵。”似应理解为乐府在汉武帝之时得以扩建，而非始建。本书不仅引用了乐府钟的资料和照片，而且还把新发现的有关乐府的封泥文字资料加以引用，对于乐府及其职能详予论述，丰富了音乐史书关于乐府方面的内容。

关注古代音乐史的最新材料与研究状况，是刘先生《简述》的重要特色，“修订版”更加强化了这一方面的内容。山东章丘洛庄汉墓是21世纪中国音乐考古重大发现，在考古界和音乐界引起极大轰动。2001年音乐考古人员即开始对洛庄编钟进行测音研究。刘先生利用在济南市博物馆工作过的条件（他于1979年参加临沂大范庄龙山文化遗址发掘时曾为济南市博物馆争取带回了一个墓葬的出土遗物，其中包括两件价值连城的“蛋壳陶”和极为精美的翠绿石斧，填补了该馆文物藏品空白），于2002年带领四名研究生对编钟、编磬进行实地考察与测音，并对测音结果进行音乐学和音响学分析，韩宝强研究员在做频谱仪分析测定时说，这是他听到过的最为清晰的测音音响。2006年出版“修订版”时即以专题形式将这项研究成果收入书中。从而得出三方面较为可信的结论：第一，洛庄编钟均为双音钟，双音技术沿战国和秦代继续发展；第二，洛庄编钟的调音技术也有新的发展，显示出时代的特点；第三，编钟的双音技术并未因“秦火”而失传，而是在西汉中期之后逐渐衰退，说明古代音乐文化断层是一种“渐变”方式。诚然，有的结论需要经受史学研究实践的检验，但是刘再生先生是最先对洛庄汉墓出土乐器进行综合研究的学者之一，修订版中有关洛庄编钟、编磬等方面的论述，填补和充实了汉代音乐史的考古成果信息与内容，这种始终站在学术前沿的精神是值得提倡与发扬的。

汉代之后，由于随葬制度发生改变等原因，出土的乐器实物较少，代之而起的是大量的音乐图像资料。刘再生先生在汉代以后音乐考古材料的应用上，主要选取地下出土或地上（如石窟寺）保存的有关音乐图像，如山东等地出土的汉代画像石中有关百戏、乐舞等资料，山东济南无影山汉墓乐舞俑，河南安阳张盛墓隋代乐舞俑，陕西西安鲜于庭诲墓出土的骆驼载乐俑，五代画家顾闳中所作《韩熙载夜宴图》，河南偃师酒流沟宋代杂剧雕砖等即是。在石窟寺考古方面，敦煌石窟乐舞壁画资料在书中得到了很好的应用。书中引用的音乐图像资料及其论述，形象地展

示了历代音乐生活和音乐文化的发展面貌。

笔者注意到刘先生对“音乐考古”概念的诠释。他说:“音乐考古的完整概念应包括音乐本体考证与音乐载体研究两个方面。前者研究对象以音乐本体为主,如黄翔鹏先生提出的‘曲调考证’理论以及通常所说的古琴打谱、古谱解译研究,可概括为‘古曲考证’;后者则以音乐文物(包括地下出土与传世的历代乐器,有关音乐的绘画、壁画、雕刻、陶俑、舞蹈图像纹饰等)为主要研究对象,可名之为‘文物研究’。目前史学界多倾向于将后者称之为音乐考古,或名之为‘音乐考古学’。本文不引入这命名差异之讨论,暂从音乐史学界多数学者‘音乐考古’的指向,准确表述则为‘音乐文物研究’。”〔3〕因此,“修订版”中专列一个专题:“传统音乐中的唐宋遗音——《舞春风》《菩萨蛮》等乐曲的‘曲调考证’”,体现了作者对音乐考古的特有诠释。该专题集中概括了黄翔鹏先生提出的“曲调考证”理论方法以及考证的《忆江南》《万年欢》《菩萨蛮》《瑞鹧鸪》《舞春风》《念奴娇》《天净沙》《醉翁操》《小重山》《感皇恩》《渔家傲》等10余首古代曲调,对于认识民间音乐中保存着大量古曲以及拓宽“有音乐的音乐史”理念具有重要理论价值,也是“修订版”中对“音乐史中的考古”做出独特阐述之体现。

考古学的任务是根据古代人类通过各种活动遗留下来的物质资料进行研究古代社会的历史,包括埋藏在地下的各种遗迹与遗物,多从属于人类学范畴。音乐作为人类的听觉艺术,属于精神文明领域,音乐考古有着自身的特殊性。一般说来,考古学并不包含音乐考古的学科分支,在考古发掘中发现乐器等遗物后,考古界需要求助于音乐学家协同进行研究。因此,音乐考古反而具有一种独立学科的意义。笔者在与刘先生交流“考古学中的音乐”时,他对音乐考古地位做了如是释读。

通观全书,可以看出刘再生先生对于音乐考古材料的运用经过严格而精心的筛选,其中贯穿着时贤以及作者本人的最新研究成果。本书在考古学研究中透露出音乐史的信息,在音乐史撰述中包含着考古学的材料。可以认为,本书是当今中国古代音乐史撰述运用文献记载与考古发现相结合的范例之一,同时,本书也显示出中国古代音乐史研究的方法论导向。

(原载《人民音乐》2014年第7期)

---

〔3〕 刘再生:《新作迭出 百舸争流——“后杨荫浏时代”音乐史学的几点思考》,载《人民音乐》,2009年3月号。

《中国近代音乐史简述》
人民音乐出版社
2009年7月第1版

序

孙继南

人有人缘，文有文缘。我与再生有半个多世纪相识相知之交；又有近30年在同一学术领域之密切往来。这种人缘、文缘的交织，也可说“是由缘会”吧，彼此之间，常有心灵的交流与沟通。再生新著行将问世，向我索序，无可推却，故略叙其人其书印象之一二。

20世纪50年代前半叶我在山东高校任教，常应社会有关部门之邀作音乐讲座，席间有一青年每去听课。那时不过是印象而已，并无往来，或许由此种下了“缘根”。到70年代末，经好友乔建中引荐，见面后颇为亲切，并得悉他已经历了由中文系毕业执教高中语文，又到专业歌舞团体任二胡首席，再去博物馆从事文物考古工作，具备多种学科知识结构。不久，他调回高校任教，我便建议他从事中国古代音乐史的教学与研究。自1980年至今，他在音乐学领域取得了令人瞩目的成绩。

再生是性情中人。他书斋中挂着一副对联：“文章真时性情见，谈笑深处风雨来”，也许正是这种人文追求的神情写照。再生为人坦诚，勇于直言。相处中一件往事给我印象极深：有一年，为正义之举，他甚至不惜得罪有关领导，评副教授职称被压下三年而毫无悔意。这些，至少说明他具备了一个从事历史研究的人所应该具备的、直言不讳的史学胆识与品格。

这本书是一部很有个性与特色的著作。再生曾说他自己“在写作上是一个既不愿意重复别人，也不喜欢重复自己的人”。他的《中国古代音乐史简述》出版后，

已获得史学界广泛好评。如今，在体例上又以一个个专题形式梳理中国近代音乐历史的发展，历史脉络清晰，写作特色新颖；每一个专题，建立在翔实史料基础之上，让历史事实说话；凡引用资料，皆一一注明出处，既广泛吸收史学界最新研究成果，又不掠人之美，还有助于读者进行深入思考探究，这样的学风是值得提倡的。

人文精神是人类文明重要成果之一。我国近代许多音乐家都富于这样的精神，为近代音乐文化事业发展做出了可贵贡献。本书能够强调对音乐家人文精神的关怀，突出他们的时代成就、历史地位与个人命运，同时也不回避意识形态冲突。历史著作总要给后人留下一些值得思考与借鉴的经验教训。我特别爱读与品味每一专题的开头与结尾，那里常有画龙点睛之笔。且不论这些立论与结论是否能够经得住史学实践考验，但毕竟从一个新的视角诠释中国近代音乐历史的来龙去脉，同时将作者的心得见解坦呈于世人面前。

一部历史著作，要能够成为“信史”，首先必须具有史料和史实的可信性。据我所知，本书在史料选取与运用上，作者是狠下了一番功夫的。从粗到细，由疏至精，初稿完成后又用了大量时间反复修改。举一个例子，书中每一位音乐家的生卒时间都详细到年月日，这一点看似简单，却不仅需要查阅许多参考资料，进行辨析考证，还要尽可能与这些音乐家的后人或友人取得联系，力求准确，体现对音乐家生命的尊重。史料中历史细节的选用，使人读来更具亲切感，拉近了历史距离。特别书中所叙述音乐家的言行大多能符合当代学子知识结构与人品修养需要，具有很强的针对性，是他长期从事音乐史论教学，对“以史为鉴”有着深刻领会的感悟，其文笔之流畅，逻辑之严密，同样构成本书的一大亮点。

一部新著的出版，必然会存在各种问题或缺陷。这些，尤其需要多听取史学界同行与读者的批评意见。相信作者会有这样的雅量。作序人评说过多，或许会产生某些误导作用。因为，只有学术界与读者的评论才真正具有客观、公正性。

抛砖引玉。是为序。

2008 年 7 月 12 日于济南

读刘再生的鼎新力作《中国近代音乐史简述》

——兼评“中国现代音乐史学转型”理论的创建

郭树群

己丑仲夏，刘再生先生穷经年笔力，为音乐史学界奉献了一本力作《中国近代音乐史简述》（人民音乐出版社，2009 年 7 月版，以下称《简述》）。其为作之新在于“历史体验之新”、“叙事方式之新”、“知识内容之新”、“史学观念之新”。捧读大作，手不释卷之际，感慨良多。不禁为作者精心面壁、皓首穷经式的学术跋涉而感怀。在爱之过切的冲动之中，有了如下的感言，还请学界同仁指正。

一、历史体验之新

有哲人说“历史的第一要素是体验”；在《简述》的叙事过程中可以明显地感受到作者不断将自己的历史体验融入到历史的叙述之中，于是其“思考的问题和思索的方式，解释的话语和实现的途径”便出现了引人注目的新意。作者在《简述》中体现出的历史体验之新，至少反映在以下几个方面。

1.《简述》冠以“近代”之名，融入了作者对以音乐形态存在方式为分期标准的历史体验。针对史学界依据反帝反封建革命的“不彻底”与“彻底”，将 1840—1919 年划分为“近代”，将 1919—1949 划分为“现代”的观念，作者认为“音乐文化主要依据音乐本体的形态与风格划分为不同时期与阶段”。[1] 他将自己的历史体验清楚地交代在下文中。“音乐形态作为整体性存在方式，它浓缩着一个民族在特定历

---

[1] 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009，第 5 页。

史阶段音乐作品内容与形式方面的‘形状与神态’之主要特征，具有较强的稳定性；音乐风格则是在一定时代条件下由于审美意识的变化而导致表现手法、精神气质以及艺术手段运用等方面产生差异。”[2]这里的寥寥数语，当是作者浸润着中国音乐古今历史积淀与表演感悟而形成的历史体验。由此他将自鸦片战争之后由西方文明输入而形成的有别于古代传统音乐的学堂乐歌，视作中国专业创作的肇始形式；而20世纪20年代以来这种借鉴西方作曲技术的专业音乐创作形态与风格特征，在新中国成立之前又大体一脉相承，因此，将这一段历史时期定名为“中国近代音乐史时期”。

2. 对最新史料重新汇纂的体验

为了对中国近代音乐史上音乐本体创造发生根本改变这一重要史实的体验，作者对最新史料的研究成果进行了重新汇纂，仅学堂乐歌的历史叙述部分就包括：孙继南《我国近代早期乐歌的重要发现——山东登州〈文会馆志〉“文会馆唱歌选抄”的发现经过》、张前《中日音乐交流史》、钱仁康《学堂乐歌考源》、《学堂乐歌之父——沈心工之生平与作品》、李叔同编《音乐小杂志》、刘晓路《李叔同在东京美术学校——兼谈李叔同研究中的几个误区》、丰子恺《忆李叔同先生》、刘质平《弘一上人史略》、孙继南《李叔同歌曲艺术的继承与发展》、朱经畬的《李叔同（弘一法师）年谱》、韩国鐄的《曾志忞生平再探》、张静蔚的《搜索历史》等。融入作者历史体验的这些新见研究成果，使得《简述》中关于学堂乐歌历史的叙事充满了新意。特别是其间的三个主要人物沈心工、李叔同、曾志忞，均以更加鲜活的人物形象进入到历史叙述的界域。固然史料开掘的先行者功莫大焉，而将这些开掘后的新材料予以汇纂、整合，使之在整个历史事象中发挥更全面的作用，同样功莫大焉！由此而及，还可以看到作者通过对于史料的不断开掘，使得近代音乐的历史人物都更加活了起来。比较典型的条目如写赵元任的“言有易，言无难”。作者在述及赵元任的生平时，提及其家学渊源；同时披露赵元任保存了76年的日记；其留美期间曾购置钢琴，在芝加哥和加州大学做短期研究生，在芝加哥做博士后；以及其于20世纪20—30年代辗转于美中之间的诸多史实，均是新人耳目的内容。而对于赵元任歌曲作品的分析则特别引述了萧友梅对赵元任的评价，引述了赵元任书赠李抱忱的墨宝“我来北地将半年，今日初听一宵雨”，同时还简介了赵元任于古典诗词吟诵音乐方面的贡献。这些均能使人们对赵元任这个近代音乐史上熟知的人物有了更为真切的了解。类似者如萧友梅、黄自、韦瀚章、青主、老志诚、冼星海、江文也、李惟宁、吴伯超、马思聪、杨荫浏等都有新的史料介入，给人以“如闻其声，如见其人”的描述。

---

[2] 同注[1]。

3. 对中国近代音乐教育史的新体验

纵观《简述》全书，给笔者一个至深的感受是作者于中国近代音乐教育史的落墨毫不吝啬。回顾中国近代音乐史，中华民族在积贫积弱的社会环境中要迈开现代化的步伐，要学习西方音乐，发扬民族音乐，难免步履维艰。音乐创作、音乐表演在“鉴西”前行中捉襟见肘之窘迫也时时可见。而这些成为中国近代音乐史所描述的主流内容，已是不争的事实。其间惟于音乐教育的发展却总给人以若隐若现之感。殊不知20世纪中国音乐的发展，如果没有初步配套全面的音乐教育体系来支撑，是断然不容乐观的。特别是那些在音乐教育事业上默默奉献的一代有识精英，没有他们的支撑，哪有20世纪的中国音乐？所以近年孙继南先生治近代音乐教育史之用心实为难能可贵。作者得与孙先生口耳相摩、地利人和之便，更加之毕生在音乐教育领域的摸爬滚打，磨炼出一种对音乐教育史难以割舍的情怀，从而这种情感便升华为一种学术的敏感在《简述》中畅然流淌。于是在《简述》中可以看到蔡元培关于区分专制教育和民主教育的史料发现；也可以看到“文会馆”作为中国早期教会学校的出现；还可以看到黎锦晖的平民音乐教育观的论述；更可以见到的是过去并不多见，或根本未见诸于史书的一批音乐教育家李华萱、杨仲子、柯政和、吴梦飞、刘质平、丰子恺、周淑安、应尚能、赵梅伯、查哈罗夫、程懋筠、缪天瑞、李惟宁、吴伯超等均专列条目予以介绍。特别需要提及的是作者对近代音乐教育的描述虽侧重于专业音乐教育，但也注意到师范音乐教育、歌剧音乐教育、京剧等传统艺术教育和社会音乐教育；专业音乐教育不仅关注以国立音乐院为主体的音乐教育之衍生发展，同样关注解放区的专业音乐教育、国立福建音乐专科学校的音乐教育等十分广泛的领域。这样一种历史的体验或许也应当说是具有开创意义的。

4. 关于学院派与救亡派争鸣的历史新体验

20世纪30—40年代，两种新音乐运动在理论上有过鲜明的交锋。在以往的历史著作中囿于各种原因，对于这一史实的叙述或过于简略，或略而不言，有碍于后人对于历史的真实了解。《简述》在对这一历史事件的处理中，体现出作者客观、求实，兼顾现实且秉笔直书的历史新体验。其表现是首先对于过去被忽略或只有简单提及的当事人做了较详细交代。这对于过去几十年间处于弱势方的当事人显得尤为重要；也是对过去不公正历史叙述的一种必要的修正。其中最典型的例子是《简述》给予“吕骥与张昊的一场笔战”的当事人张昊生平的翔实笔墨，这恐怕是近代音乐史著作中的首见。其次，《简述》还首次梳理了“学院派”概念的历史演化过程。第一次在史书中披露了聂耳对于“学院派音乐家”谴责性的理论认知。这种对历史的忠实，是作者不唯书、不唯上史学品格的体现。作者认为“聂耳指名道姓对萧友梅进行批判，是目前所见第一次公开挑明左翼音乐家与‘学院派’之间不同音乐思潮冲突之史料”，聂耳为代表的“这一思潮既有着政治上的先进性质，在抗日

救亡运动中发挥了重要作用，也有‘左’倾机械论和浓重宗派主义情绪，全盘否定‘五四’新音乐文化的传统，以及忽略对音乐艺术本质特殊性等弱点”[3]。《简述》还以“左翼音乐家与‘学院派’的论争”之一、之二、之三，三个篇目勾勒出历史上发生的“吕骥与张昊”“李凌对陈洪”“赵沨等同陆华柏”争鸣的历史事实。作者将这些史实归纳为“救亡压倒启蒙的时代思潮”“音乐内容与形式的关系”“思想与技巧”为中心的不同世界观的思潮大碰撞，体现出他对于历史的真切体验。所论精彩之处是尽可能地客观呈示争论双方的各自观点，并将历史争鸣过程中的强势当事人的反思或对于当年所坚持观点的补充申述一并予以析出。例如周巍峙先生近年的反思：“‘左’的思潮的影响，在30年代就有，当时所谓的学院派，就是资产阶级派……各种各样的人或事，排上这个队以后，除了救亡派，天下都是资产阶级。……我们的音乐史不要写成‘救亡音乐史’。”[4]而李凌先生后来一直坚持对陈洪先生和陆华柏先生的批评意见也被公之于世，例如他认为当年陈洪先生的主张“是一些在敌伪黑暗统治下想逃避现实的人的观点，客观上也起到了为敌伪分化革命音乐力量开辟道路的作用。”[5]于是，历史的是非曲直在历史长河的冲刷之下，谁是谁非，自可在历史发展的时空中任人评说了。冯长春君曾著文指出：“以批判意识和百家争鸣的史学研究态度面对音乐史学，特别是中国近现代音乐史的研究，是这一学科能够得以向纵深发展的必由之路。”[6]可以毫不夸张地说，再生先生在《简述》中呈示出的深刻历史体验，以及其所昭示的批判意识和撷取百家之言的学术境界，将在中国近现代音乐史学界产生深刻的影响。

二、叙事方式之新

《简述》是作者所著《中国古代音乐史简述》的姊妹篇。中国音乐史学界以一个个文案专题连缀构成通史的叙事方式，据笔者所见，《简述》作者是第一人。早年在初读作者的《中国古代音乐史简述》时，对这种叙事方式颇不以为然。以为它缺乏史学著作应有的史学逻辑，是一种通俗读物。经年以来，笔者曾一直将其作为考研学生的中国古代音乐史考试辅导教材。十度寒暑，十度研习，渐渐感受到这种叙事方式有着一般通史著作所缺乏的活力。因此当读到《中国近代音乐史简述》时，对

---

[3] 同注[1]，第377页。

[4] 同注[1]，第378页。

[5] 同注[1]，第389页。

[6] 冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，载《中国音乐学》，2004年第1期。

这种叙事方式感到分外亲切。在笔者看来，这种叙事方式一个最大的优点在于“以点叙事”，可以铺陈自如，扬长避短；由此也便于出新、出彩。一个学者的学术经历是有限的，其对于历史的体验也并不能面面俱到，遍地开花。我们所尊重的黄翔鹏先生为了研究成果的系统、创新，竟然终身未敢涉足通史的写作。这种严肃的治学态度堪为后世楷模。但如果作“以点叙事”的文案连缀，黄先生或许也能产生他的通史性著作。大概黄先生最后也悟到了这种机缘，他的《乐问》事实上已搭起了改变历史叙事方式的框架，奈何身体已不如愿，已然是壮志未酬！巧的是黄先生1990年曾书寄《简述》作者，感言《中国古代音乐史简述》的写作。蒙作者惠寄这封遗墨，我们可以体味黄先生当年在阅读《中国古代音乐史简述》时的心迹。黄先生称：“此书不摆历史著作的架子，不走老路，有心得，能反映近十年来音乐史界的最新研究成果，因此决非闭门造车者所可望其成绩也。”[7]的确，这种叙事方式的构建，一定经历了再生先生的经年砥砺，才得以确立。在与再生先生的学术交往中得知，他所确立的《中国古代音乐史简述》的叙事方式主要借鉴传统史学体裁中“纪年体”与“纪事体”的写作方式而形成的；而在《中国近代音乐史简述》中的叙事方式则更多借鉴了“纪传体”的传统史学体裁与纪言的叙事方式形成的。于此，我们看到通古于今，广为吸纳国学精华，成为作者在《简述》中实现创新实践的活水源头。《简述》所延续的这种历史叙述方式，可以将学者体验最深的历史事象，凝练成篇；更可以发挥作者的理论文采，以吸引不同层次人的阅读兴趣。捧读《简述》，每每为作者颇具文采的论述和引述史料之精当所感叹。例如“李叔同条”的开头写道：“李叔同的一生充满着否定之否定的自我之变，少年风流倜傥，青年为人师表，中年遁入空门，晚年天心月圆。”结尾则引赵朴初先生的诗：“深悲早现茶花女，胜愿终成苦行僧。无数珍奇共世眼，一轮明月耀天心。”[8]用当代学人的恰切评说作结，胜过多少语言的归纳，读来让人耳目一新。《简述》在叙事方式上中表现出的这些特色充分说明，史学著作个性化的体现是以学者的知识结构、学术经历、文化涵养、精神气质等的综合基础为条件的。作者在中国音乐史史学著作叙事方式上实现的创新，为音乐史学符合时代特点的发展提供了非常值得借鉴的经验。因此，从史学理论研究的视角来看，《中国古代音乐史简述》《中国近现代音乐史简述》的叙述方式具有非常重要的研究价值。

---

[7] 《黄翔鹏赠刘再生书》，刘再生惠存手稿复印件。

[8] 同注[1]，第41页。

三、知识内容之新

在“史学观念”、“历史体验”、“叙述方式”出新的基础上，《简述》实现了知识内容之新。作者吸纳前人研究成果，加之自身的体验、探求，构筑了近代音乐史“新见知识看点”已有33项。诸如《简述》所称“登州文会馆成为我国第一所教会大学”，该条介绍了“决心将生命献给中国”的美国北长老会传教士狄考文于1882年创立该所私立教会学校的历史贡献，并将其称为中国的“哈佛”校长。而留存于1904年编辑的《文会馆志》中的“唱歌选抄”，则标志着中国学堂乐歌的滥觞。事实说明近代最早编创“乐歌”的群体正是登州文会馆接受了西方文明教育的本土青年学子。又如《简述》为音乐文学家韦瀚章、易韦斋、龙榆生立传亦属新见，反映出作者对近代艺术歌曲内容与形式创造的全面关注。作者深刻地感悟到“国立音专开辟了一条重视音乐与文学结合的优良传统……这是提高音乐专门人才文化素养的重要途径。”

此外还不能不提到《简述》所附一批过去难以听到的音乐作品约计23首。如19世纪末的学堂乐歌《赏花》、李惟宁作于1934年的重要爱国歌曲《玉门出塞》等。这些音响资料的开掘，对于近代音乐史的体验无疑将产生深远的影响。关于如上这些具有创新意义的近代史学知识点，作者是吸纳了孙继南、陈聆群、韩国鐄、俞玉姿、冯文慈、张静蔚、刘靖之、李岩、张已任、黄旭东等一批近现代音乐史研究者新成果而形成的。据《简述》附录所记，引用当代音乐学家文献索引的人名已达68人。作者还对所引音乐学家的主要学术成果予以介绍，反映出他尊重他人研究成果的良好学术风范。

如上这些看点无论对于初学者，还是深入学习者，或者是研究者都具有深深的吸引力。应当说这是《简述》落到实处的巨大收获！

四、史学观念之新

纵观《简述》全书，其所体现出“历史体验之新”“叙事方式之新”“知识内容之新”的特点，又都是在“史学观念之新”的统领下实现的。可以说《简述》所表现出的“史学观念之新”，奠定了《简述》最重要的成功基础。

作者在《简述》后记中写道：“一部中国近代音乐史，是一百多年来所有爱国音乐家共同创造中国音乐文化的历史，其中或多或少涉及与主流意识形态之分歧。

究竟按照历史本来面目反映历史真实，还是屈从于权力话语而唯命是从，对于历史诠释者而言，又是一个无法回避的考验。史学格局是历史著作的结构脉络，其本质不仅在于著者历视史野之宽窄，更因主观取舍标准而异。历史研究的目的，能否保持历史科学独立品格，还是成为依附于某种政治意志的附属品，涉及写作宗旨的功利性与客观性问题。历史著述语言，总是随着时代发展而在寻求深入浅出、雅俗共赏的表达方式，因之，每一时代的历史，总有其独特语言风格的表述。”[9]这里，作者总结归纳了其于《简述》写作过程中已经注意到的“历史真实问题”、“史学格局问题”、“历史著述的语言问题”，其所阐述的内容涉及作者在近代音乐史研究中的史学观理论。笔者为了感受作者撰述《简述》所持的史学观，特别检阅了近年《简述》作者于近代音乐史研究领域的几篇大作，深感《简述》中所体现出来的每一点成功，都渗透着作者于近代音乐史学理论的深入研究和探索。其最为突出的几点当如下述。

（一）“音乐形态转型”与“中国现代音乐史学的转型”观念

作者早在2000年发表的《论中国音乐的历史形态》一文中就阐述了一个大概至今还未被学界所注意的重要观点——“音乐形态转型说”。

“音乐形态作为音乐整体性的存在方式，它浓缩着一个民族在特定时代音乐作品其内容与形式方面‘形状和神态’之主要特征，不同民族、国家和地区的音乐形态不尽相同，同一民族、国家和地区在不同历史阶段的音乐形态也不完全一样；具体而言，它又分别包括了表演形态、器乐形态、音网结构形态、曲式结构形态等等，不一而足。”[10]在他当时的另一篇文章中还指出：“中国音乐文化有着几千年的历史传统，其带有规律性的现象是文化传统的性质具有稳定性和变异性相结合的特点。中国音乐的形态风格可谓‘千年一大变，百年一小变’。”[11]由如上的阐述可以看到，作者的史学理论思维不仅思接古今，且十分明确地提出了自己思考到的规律，所谓“千年一大变，百年一小变”。应当说这是新人耳目的观念。由如上的理念出发，作者提出了他的音乐形态转型的历史分期理论：“1. 以雅乐为代表的先秦乐舞阶段。2. 以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段。3. 以戏曲音乐为代表的近古俗乐阶段。4. 以借鉴西方高度声乐化和高度器化的形式为代表的现代专业音乐创作阶段——‘新音乐’阶段。”[12]作者还认为：“中国音乐形态的历史研究，对于中国

---

[9] 同注[1]，第567页。

[10] 刘再生：《论中国音乐的历史形态》，载《音乐研究》，2000年第6期。

[11] 刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，载《中国音乐学》，1999年第3期。

[12] 同注[10]。

音乐通史的框架结构之理顺，将会有新的学术意义”[13]；“新音乐作为中国音乐历史上继乐舞形态、歌舞伎乐形态、民间俗乐形态之后产生的第四代音乐形态，将会在较长的历史阶段生存与发展。作为具有划时代意义的20世纪中国音乐形态的转型，其历史影响与生命力决不会在短时间内消失与终结。”[14]虽然作者的如上“音乐形态转型理论”是在吸纳黄翔鹏、冯文慈等老一辈学者的成果的基础上形成的，但是，作者突出音乐形态变异为特征的理念；对于20世纪第四代音乐形态概念的构建；关于音乐形态历史研究对于中国音乐通史研究的价值所在等方面的思考，颇具创新的理论价值。作者的“音乐形态转型说”，后来又直接孕育出他的“中国现代音乐史学的转型”理论。

作者在其《一部重新审视中国近代音乐史的重要史学文献——廖辅叔文集〈乐苑谈往〉的史学特色与现实意义》[15]一文中指出：“笔者以为，与其说‘重写音乐史’，不如说目前我国正处于现代音乐史学转型时期更为准确。”“在音乐史学界，当人们意识到以往历史著作中‘左’的史学观同样需要批判与否定，‘重写音乐史’呼声越来越高的时候，其本质已经是走向史学转型的必然过程。史学实践的检验，史学观念的更新，史学材料的激活，史学结构的调整，都显示出这一转型时期来临之不可避免性。同时，任何时代史学成果都是集体性努力的结果。目前，音乐史学界正以集体力量在促使着这一转型时期的过渡与完成。”作者这里提出了“现代音乐史学转型”的理论，这在笔者看来是近现代音乐史学理论的首创。它深刻、准确地概括了中国近现代音乐史学理论研究的现状、特点和发展趋势。特别值得指出的是作者注意到“音乐史学界正以集体力量在促使着这一转型时期的过渡与完成”。这是对于现实状况的精准把握，同时也为《简述》的成书寻得了恰切的出发点。作者在评价廖辅叔先生的《乐苑谈往》时提及“史料学、史学观与方法论之质变均标志着一个更为理性、更加开放、更趋成熟的史学转型时期之来临。在这一历史进程中，廖辅叔文集《乐苑谈往》则是中国现代音乐史学转型过程中的开卷之作，筚路蓝缕，功不可没”[16]。可见，作者的这一“转型理论”并非空穴来风，是建立在他对于近现代音乐史学深入研究的基础上形成的创新观念。

由此，可以看到作者在《简述》撰述之初，已经完成了从通史角度考察音乐历史分期的史学理论研究。其所构建的“音乐形态转型说”“中国现代音乐史学的转型”学说，以其时代的创新特色为《简述》的撰著奠定了扎实的史学观念的基础。

---

[13] 同注[10]。

[14] 同注[10]。

[15] 刘再生：《一部重新审视中国近代音乐史的重要史学文献——廖辅叔文集〈乐苑谈往〉的史学特色与现实意义》，载《音乐研究》，2008年第3期。

[16] 同上。

（二）以史为鉴的反思意识

《简述》的很多方面渗透了作者对于历史的反思意识。这里想要提及的是作者的历史反思意识是其史学观念之新的重要反映。稍加仔细留意，作者在其中国音乐史学研究的诸多成果中都体现出这种历史的批判意识。就是在《简述》成书的过程之中，也可以看到作者对于中国近代音乐批评史所做出的历史反思。2009年作者发表的《导向作用与实践检验——“编者按”作为音乐批评之存在方式》一文，以其独特、敏感的学术研究触觉，选择了近代、当代音乐批评史上的六个“编者按”作为研究对象，从介绍史料、背景到点评，以一种非常新颖的方式勾勒出他对于中国近代、当代音乐批评史的反思。作者认为：“人类认识自然、认识社会、认识自身之无止境，决定着理论研究、科学规律认识之无止境，音乐批评学作为音乐学的一个分支学科，往往结合音乐史学、音乐美学对音乐领域历史与现实中的人（音乐家）、事（音乐现象）、物（音乐作品、论著）进行带有哲学理念的主观评论，其评论之正确与否，需要经由实践加以检验。”〔17〕正是有了这种洋溢着批判意识的史学观指导，我们在读《简述》一系列为学之新的内容时，才能够非常清晰地感受到作者所述的每一个让人心动的历史事象，都是经过了这样历史反思意识的过滤才成文的。

（三）史学修养的新境界

《简述》作者近年有一句治史之妙语，“历史细节常常是历史真实之精髓”〔18〕，透过这句治学体验颇深的感悟，在《简述》中则随处可以追寻到史料开掘工作注重细节的实例。在“勿忘国耻，警钟长鸣——抗日救亡初期的歌曲创作”专题中，作者为了说明最早的一批救亡歌曲创作是以萧友梅为代表的国立音乐院师生的创作这一史实，就详细引录了国乐改进社所编的《音乐杂志》第一卷第4期所发特刊《革命与国耻》的“编者志”，以及该刊该期所登载的8首抗战歌曲。并由“编者志”的史料记载推断国立音乐院《音乐院院刊》第1号出版于1928年5月；同时还引录《国立音乐院》之特刊《革命与国耻》的相关资料，济南趵突泉公园“济南惨案纪念堂”内的碑文、“蔡公时铜像”、萧友梅《国耻》和吴伯超《济南惨案歌》的歌谱石刻、于右任题词的书影等材料作为辅证，所论其精细之处过人。惟如此，历史的真实才更得其精彩，也更能吸引读者去体验历史之真。此外作者对于历史研究方法的不断开掘，也可以在其学术跋涉的扎实步履之中体会到。例如他对于梁启超先生关于“史料”概念材料的开掘就很能说明问题。他注意到梁启超所言：“史料为史之组织细胞，史

---

〔17〕刘再生：《导向作用与实践检验——‘编者按”作为音乐批评之存在方式》，载《音乐研究》，2009年第3期。

〔18〕同注〔15〕。

料不具或不确，则无复史之可言。史料者何？过去人类思想行事所留之痕迹，有证据传留至今日者也。思想行事留痕者本已不多，所留之痕又未必有史料的价值。有价值而留痕者，其丧失之也又极易。因必有证据，然后史料之资格备。证据一失，则史料即随而湮沈。……故史学较其他种科学，其搜集资料与选择资料实最劳而最难。”[19]对于史料的认识能达到这样深入程度的学者恐怕是凤毛麟角了。而作者对于音乐史史料概念的开掘则清楚地表明他始终将史学方法的研究放在治学的重要位置。正是在这种传统史学理论的不断滋养之中，作者才能以平实、通俗的风格，实现《简述》所体现出的中国近代音乐史学研究转型的重要学术价值。

（四）人文观念的升华

《简述》90 个专题中有生卒年的音乐家或历史人物有 287 人，在标题中突出介绍（包括有照片者）的有 99 人。《简述》中对于这些音乐家作为“人”的价值，作为“人”的精神世界的开掘，充分体现出作者人文情怀的释放。

作者曾以饱含人文关怀的笔触，披露了中国歌剧事业的开拓者之一王泊生的历史贡献。“近代歌剧学校之始末”的开篇即指出“我国近代音乐史上有一位近乎‘失踪’的音乐家”。这令人充满疑虑，引人注目的开篇之言，浸入了作者对于曲折社会生活的深刻人文体验。从“山东省立民众剧场”到“山东省立实验剧院”、“山东省立剧院”，再到“国立实验剧院”“国立歌剧学校”，王泊生在 20 世纪 20—40 年代为中国歌剧事业、歌剧教育事业所做出的贡献历历在目，而对其中年身陷囹圄，冤死狱中的人生命运揭示，均浸透着作者对于历史当事人深切的人文关怀。另如对于“国仇家恨集于一身”的作曲家何安东，作者亦以极大的人文关怀为其历史贡献张目。何安东 20 世纪 30 年代因谱写大量抗日歌曲而被捕入日军监狱；其经历过一天之内一家四个亲人死于日军之手的惨祸，晚年又未曾躲过“文革”之灾。作者深刻地感受到“何安东的人生经历，浓缩着日本帝国主义侵略和中国‘文革’两个时代悲剧之投影，他的悲剧人生仿佛告诉人们：历史不要重蹈覆辙”[20]。又如作者认为“柯政和在抗战期间误入歧途，为此，他付出了后半生凄苦生涯的沉重代价。当然，从人文精神角度而言，在‘文革’特殊历史背景下，这一代价未免带有过于凄凉的人性色彩。”[21]这样的评价中同样洋溢着作者的一种人文关怀。《简述》作者关注近代音乐史上人的价值于此可见一斑。

《简述》中显示出来的另一人文关怀的意蕴在于注重对于历史人物精神世界的

---

[19] 梁启超：《中国历史研究法》，上海古籍出版社，1998，第 40—41 页。

[20] 同注[1]，第 285 页。

[21] 同注[1]，第 134 页。

揭示。例如在介绍黎锦晖的“平民音乐观”时，用黎锦晖给朋友的信揭示了黎氏为了实践平民音乐观，而婉拒朋友们邀其留学的良好建议：“我岂是一个反对西洋音乐的人！可是国中百分之九十九还在爱听而且爱唱《十八摸》和《打牙牌》这一类的歌曲！《毛毛雨》总比《打牙牌》进步点儿吧！朋友们，只管研究你们的 Beethoven 或 Mozart，可不要替我担心了！我始终在尽我的力量引导大家向你们这个方向走来。”[22]这里不仅有对于新史料开掘的功夫，更主要地体现出作者对于揭示历史人物精神世界的人文追求。

由以上几个小例，可见作者在《简述》中更多地关心人的价值和人的精神表现，这种浓烈的人文关怀将历史事象的描述体现为细致入微，各有个性。

五、《简述》之不足

在拜读《简述》的过程中也发现了一些不足之处，记在下面，以求进一步探索。就《简述》90 个标题而论，第 14 题“传统音乐最后一片肥沃土壤——嬗变繁衍的传统音乐乐种”，“最后”一词似有些绝对。这一节中将中国近代传统音乐的生存方式归纳为“原生态传承现象”“自生自灭现象”“嬗变繁衍现象”“改进创造现象”四种，亦有逻辑严密性上的欠缺。另第 15 题“改弦更张，何去何从——近代早期音乐思潮”的正题是否能全面概括副标题的内容，也似有值得斟酌之处。第 86、87、88 题副标题均列为“港澳台近代音乐概况之一、二、三”，其实不如分别直书香港、澳门、台湾的近代音乐概况更为明确。另有一些文字也或有写错、印错之处。例如写沈心工（第 35 页），“有着开山之史地位”似应为“有着开山之功的历史地位”，可能漏排了几个字，读不通了。另黄自评价《黄河》，“实不多靓”（第 51 页），似应为“实不多觏”，一字之差，意思不一样了。

瑕不掩瑜，再生先生的经年力作《中国近代音乐史简述》，确乎为中国近现代音乐史学界吹入了一缕新风，我们在欣喜、恭贺之际，更当激起自信和创新的勇气，向《简述》作者学习，争取在自己的学术领域亦有新的学术成果奉献。

（原载《音乐研究》2010 年第 4 期）

---

[22] 同注[1]，第 100 页。

刘再生的“一家之言”

——《中国近代音乐史简述》读后

刘靖之

山东师范大学的刘再生教授是中国音乐史学界的两栖学者，既研究中国古代音乐史又研究现代音乐史。他的《中国古代音乐史简述》由北京人民音乐出版社于1989年12月出版，到2005年已重印了10次；2006年此书之修订版出版，从初版的470页增加到616页，并于2006年5月第2次印刷、2008年4月第3次印刷。有关中国古代音乐史论著如此备受欢迎，实属鲜见。不仅如此，这部古代音乐史简述还于2004年9月在韩国由韩国人翻译成韩文出版。

笔者曾撰文推荐刘再生于2006年5月由上海音乐学院出版社出版的《中国音乐史简明教程》（上下两册）（刘靖之2007：8—11）。书评指出：《简明教程》突破了中国大陆音乐史学在过去60多年来的条条框框，令读者耳目一新。可能刘氏在写完《简明教程》之后，余意未尽，顺势就写了569页的《中国近代音乐史简述》，仍然由北京人民出版社出版（2009年7月），也仍然由邹璐担任责任编辑、王华负责封面设计，与《中国古代音乐史简述》配套，成为自古至今的中国音乐史简述。

标题别致　资料翔实　论述中肯

读毕《中国近代音乐史简述》（下称《简述》），笔者觉得这部著作更适宜称之为《史话》，因为书里的90个专题各自独立，互不相关，各历史时期也无联系，缺乏承前启后的宏观论述。刘再生能写大块文章，《简述》里的四个部分“清末民初”、“20年代”、“30年代”、“40年代”既无“序言”又无“结语”，令读者无法知悉作者如何看待这四个历史时期的音乐发展及其有机的联系。这是笔者的第一个感觉，但一篇

一篇地读下去，颇有兴趣盎然之感，分析归纳之后，大致有如下特色。

一、90个专题有90个标题，既别致又切题。在论述早期音乐创作时，刘氏以“欲救今乐之失，复古袭西当并进”为题，避免了陈腔滥调的文字如“中学为体、西学为用”，事实上两者所包含的内容也不尽相同。在论及匪石、梁启超、曾志忞等人的早期音乐思潮时，标题是“改弦更张、何去何从”，暗示对新思潮意见纷纷，尚无定论，含蓄地表达了作者的看法。又如对语言学家赵元任在《新诗歌集》里所发表的歌曲和文章，以“言有易、言无难”言简意赅地说明了歌与词之间的辩证关系，令人击节叹赏。这种目不暇接的例子很多，如“千古文章未尽才”（黄自）、“凭词寄意、柔情似水”（韦瀚章）、“横看成岭侧成峰、远近高低各不同”（1920、1930年代音乐期刊）、“追求总不如舍弃”（江文也）、“人脉精英、云集巴蜀”（1940年代音乐教育）、“土洋结合、各显其长”（延安时期的音乐创作）、“龙争虎斗、风云突变”（解放战争时期的音乐创作）等。中国音乐史学界里，像刘再生的文学修养的学者，屈指可数。

二、《简述》重视、运用了其他同类史书里鲜有涉及的历史资料，有些史书即使略有触及，也缺少《简述》里所提供的细节，如有关美国传教士狄考文对中国19世纪下半叶音乐教育的贡献（第11—15页），《文言馆志》里早期“学堂乐歌”的“唱歌选抄”（第16—20页），李华萱搜集、整理传统音乐的业绩（第119—124页），杨仲子对音乐教育尊严的维护（第125—130页）、重视音乐与文学结合的词作名家韦潮章（第225—230页）、王泊生的“山东省立民众剧场”以及后来的“山东省立实验剧院”、“山东省立剧院”、“国民实验剧院”以及“国立歌剧学校”（第307—312页）、程懋筠与“江西省推行音乐教育委员会”（第335—341页）、萧淑娴的管弦乐组曲《怀念祖国》（第442—445页）、重庆的三大管弦乐团（第446—448页）以及港澳台三地的音乐概况（第495—509页）。

上述12个专题，说明了作者在发掘、运用并重视这些其他同行不那么在意的史料的慧眼，以独特的角度和综合论述来突出其历史意义，丰富了这些历史时期的内涵。

三、《简述》作者对一些重要的音乐发展和人物进行了客观、深刻的观察和分析，并做出独到的归纳和评论，如第一编第6个专题“学堂乐歌响彻中国大地”总结了学堂乐歌的历史意义：1. 学堂乐歌继承了中国唐宋曲子和元代散曲“按谱填词”的传统，在继承中国文化传统基础上吸收西方音乐文化的一个“契合点”。2. 学堂乐歌开辟了近代教育的发展，进一步加强了德、智、体、美的全面教育。3. 学堂乐歌反映了中国人民盼望变新图强的抱负，以反对列强的侵略。4. 学堂乐歌标志着中国近代音乐的开端，成为中国古代传统音乐和近代专业创作音乐之间的分界线，具有承上启下的意义。上述第一点，说明了在20世纪初乐歌作者选择“按谱填词”来为乐歌课提供教材的深层原因，也说明了刘再生是从中国传统音乐的角度来看

待20世纪初的音乐文化。在“王光祈对中国现代音乐学的贡献”(第二编第22专题)里，作者说“王光祈的博士论文”(《论中国古典歌剧》)，“梳理了明清时期南戏的历史发展，在一定程度上起到了王国维《宋元戏曲史》编篇，为中国戏曲历史研究补白作用”，再次证明了刘再生是在治中国古代音乐史的基础上来看待中国20世纪音乐文化的。

在论述黄自的四大弟子时(第三编第43专题)，作者通过对四大弟子的评论将黄自对专业音乐教育的贡献淋漓尽致地勾画出来：“黄自‘四大弟子’，既继承他结构精致、音乐语言凝练之精髓，又各有独特个性。贺绿汀于沉着稳重中富有浓郁乡土风味；刘雪庵追求旋律美感的精致，偏重都市流行气息；江定仙‘洋气’较重，在抒情中带有戏剧性激情；陈田鹤艺术风格则突出抒情气质与中国传统音调的融合。黄自培养作曲人才，因材施教，不拘一格，各有个性与成就，不愧为我国音乐界一代宗师。”

四、对作曲家江文也的评价，在中国大陆和港台有着不同的角度：在港台，尤其是在台湾，江文也被作为杰出的作曲家来看待，而中国大陆的音乐史学界则认为江文也是有历史问题的人物。《简述》作者采取较为宽容的态度：“江文也是非功过令人深思。抗战胜利后，友人约他同往日本，被他拒绝；1948年冬，有人邀他同往香港执教，他留在了内地；在‘文革’中，也没有丧失对祖国前途的信念。他被蔑称为‘旋风的恶作剧，也不过是舞台上的一个场面’。的确，他曾有过失。‘君子之过也，如日月之食焉。过也，人皆见之；更也，人皆仰之。’(《论语·子张篇》)何况他为早已改的失误付出了沉重的人生代价！”(第三编第55专题“江文也的音乐创作”)套用国内的讲法，这是用历史唯物辩证的观点来评论江文也的过失，是客观、持平的评价。笔者曾以《江文也的管弦乐思想与民族意识》为题，分析江文也为日本侵略者写作了《大东亚共荣》歌曲是由于他的日本教育背景，一如香港的一些人认为自己是英国人，英式教育令他们的英语英文比普通话中文好，这是殖民教育的结果，这也是文化认知上的错觉。(刘靖之，2008)

五、《简述》以“大中华”的视角和心态来撰写1840—1949年这一历史时期的中国音乐发展，是国内出版有关中国音乐史书鲜见的论著。“中国”这一名词现在有着更复杂、更广泛，有着更多层次和内涵。“中国”包括了中国大陆、台湾、香港、澳门以及在文化上还包括了海外华人，因此只撰写中国大陆的音乐发展或其他领域的著作应该以“中国大陆”来作为书名。《简述》论述了抗日战争时期国民政府的音乐教育和港澳台的音乐活动，显示了作者的胸襟。在论及高等音乐教育事业时，作者肯定了1940年代国民政府所做的工作：“40年代前后中国高等音乐教育事业能够在战争环境中趋向发展，一是国民政府中有识之士如陈立夫、顾毓琇等人的历史眼光并为之付出努力；二是萧友梅、黄自对音乐教育事业的献身精神及其培养大

批人才所产生的巨大能量；三是吴伯超等一批爱国音乐家投身于音乐教育的热忱和做出的贡献。所有这些，为中国近现代音乐教育事业的发展积淀了宝贵的文化财富。”（第四编第71专题“40年代音乐教育的繁荣气象”）作者还用了三个专题的篇幅来介绍香港、澳门和台湾的音乐活动（第四编第86、87、88专题）。虽然这三个地理名词看来相等，但在音乐活动的内容和范围上，台湾的最为丰富广泛，香港次之，澳门则更次之。台湾人口2 000余万，香港700万，澳门只有40余万。

六、在“中国近代音乐史的回顾与展望”（专题90）最后一篇文章里，作者回顾了这110年的音乐发展，其中对“新音乐”与传统音乐之间的关系有着中肯的论述。他认为在中国音乐形态转型过程中，传统音乐地位与价值始终是一个无法回避、甚至是争论不休的世纪性话题。他说：“新音乐”逐步占据了中国社会音乐的主流地位，传统音乐则退居至次要地位，这是不以人们意志为转移的历史规律，标志着中国音乐文化的进步与发展。但是，传统音乐并未因此失去其应有之历史文化价值。两者之间，交叉渗透着古今关系、中西关系等一系列极为复杂的问题。在中西文明冲突之同时，也是中西音乐文化交流的进程。中国“新音乐”实质是借鉴世界所认同高度发展的欧洲文明，它同样是人类音乐文明成果之一。对于传统音乐重要价值之认识，在近代音乐史上，自1920年代“国乐改进社”直至1940年代“山歌社”、“中国民间音乐研究会”等音乐社团，对传统音乐搜集、整理、研究与创新做了大量工作。杨荫浏《国乐前途及其研究》一文更具有历史性理论指导意义。因此传统音乐在“新音乐”各方面建设中起着核心作用。“相反相成”，任何事物发展规律皆在于此。传统音乐属于“非物质文化遗产”范畴，与社会现代化始终是一对天敌。它的“继承”或“失落”，政府行政机构负有更多责任。如何发扬中国音乐文化的优良传统，随着时代的发展，人们认识将更加趋于全面与深化。这些，同样需要有一个理论研究与创作实践相结合的历史过程。

何谓“近代”？“五四”新论
“新音乐”“一家之言”

上面列举了16个专题来说明《简述》的六大特色。笔者认为这些优点是基于作者对历史透视的能力、流畅文笔和宽阔的胸襟。但笔者觉得《简述》里的某些用词和概念需要进一步予以探讨，现提出来与《简述》作者和读者商榷。

一、近代音乐史。中国大陆的历史学者惯用近代、现代来划分鸦片战争（1840）和“五四运动”（1919）两个历史时期，音乐史学界也是如此，如1980年代出版的中国近现代音乐史，到了2010年仍然称这两个历史时期为近现代音乐史。

《辞海》对“近代”词条的解释是：“历史学上通常指资本主义时代(主要用于欧洲)。世界近代历史时期，一般以1640年英国资产阶级革命为开端，终于1917年俄国十月社会主义革命。……中国近代历史期，一般认为自1840年鸦片战争至1919年五四运动……近年来，亦有主张其下限定为1949年中华人民共和国成立者。”(上海辞书出版社，1999年缩印珍藏版，页1264)

徐中约在《中国近代史》第一章“‘近代中国’的概念”对“近代中国”历史时期的划分有着全面而深入的讨论，从中国和欧洲的历史发展的角度来寻找“‘近代中国’始于何时”这个问题的答案。徐氏介绍了两个学派的意见，一是把1839—1842年的鸦片战争看作近代中国的起点，另一派则把明(1368—1643)、清(1644—1911)两代交替时期欧洲探险家和传教士来华那段时期作为近代中国的起点，并说这两种观点都有道理，但也都存在一定的缺陷。他觉得这两个学派可以通过折中的方法得到调和：把鸦片战争界定为近代的起点，也仍需熟悉中国传统的国家和社会形态，因为这些形态制约了中国对19世纪外来挑战所作的反应。西方的入侵可以被视为一种催化剂，促使传统中国转化为近代中国。但是如果对原先的机制缺乏相当了解的话，我们就很难理解这种转化的效果。因此，徐氏认为对1600年到1800年间内政与外交的发展进程作概括性的探讨，将为我们正确地理解近代中国提供了必需的背景资料。这种折中的方法保持了后一学派的历史完整性而又不损害前学派的现实主义思想。(徐中约2001，2—4)

徐中约在第一章“‘近代中国的概念”结束段落，还觉得：“编写中国近代史应做到既反映中国学界的见解，也反映外国学者能够从外部进行观察而得出的那种客观性——鉴于中国与西方交往的密切，这种做法即使并非绝对必要，也至少是大合时宜的。这样的综合可望对近代中国获一种准确的历史透视。”(徐中约2001：12)假如上述《辞海》里的有关词条和徐中约对“近代中国”的概念是目前中国大陆史学界认同的中国近代历史时期划分原则，那么刘再生的《中国古代音乐史简述》将宋、辽、金、元、明、清归入“近古音乐”时期就有问题了，因为鸦片战争发生在清道光(1821—1850)年间，而史学界所认同的“近代中国”(1840—1949)时期里还经历了咸丰(1851—1861)、同治(1862—1874)、光绪(1875—1908)、宣统(1909—1911)等朝代以及在大陆的民国(1912—1949)。

此外，中国大陆音乐史学者和他们的音乐史学著作将1840—1949年这段历史时期统称为“中国近现代音乐史”。《辞海》有关“现代”词条是这样说的：“一般认为，中国现代史始于1919年五四运动(进入新民主主义革命时期)，亦有主张始于1949年中华人民共和国成立者。”(页1458)由此可见，对现代这个名词，有两种意见，一是始于1919年，一是始于1949年。这就容易引起混乱。再者，“近代”、“现代”是视所处时代来予以界定的，1984年汪毓和的《中国近现代音乐史》初版时，

1919—1949年可以称为“现代”，到了一个世纪后的2084年，1919—1949年就不能称之为“现代”了。因此，要以“近代”、“现代”来作为历史时期的划分，应该慎之又慎。

二、《简述》对“五四”时期音乐的影响，只简单地交代了科学和民主（第二编第17专题），叙述当时的作曲家或是理论家在“启蒙思潮影响下，有着分歧的看法”，并列举“国粹主义音乐思想”、“国乐改进思想”、“平民音乐思想”三个例子。（第二编第32专题，第173—178页）事实上，“五四”运动是一次内容丰富影响多方面的运动，笔者曾介绍过1960年代周策纵、1970年代末林毓生、1990年代金耀基与顾昕等人的“五四”观点。（刘靖之，2009，第81—83、173—174页）到了20与21世纪之交，这种对“五四”运动反思仍然继续，尤其在海外的华人学者，现简略介绍如后，供中国音乐史学者参考。

徐中约认为“五四”运动本质上是场“社会—政治—思想”革命，目的是要赢得民族独立、个人解放，以及创造一种新文化，批判地和科学地重估民族遗产及有选择地接受外国文化。徐氏强调“思想基础”的彻底改变，是现代化和民族振兴成功的先决条件。然而，新文化却姗姗来迟，“五四”运动在摧毁昔日方面比在创造未来方面更为有效。（徐中约 2001：512）

余英时《文艺复兴乎？启蒙运动乎？——一个史学家对五四运动的反思》一文里，说“五四”既非中国的文艺复兴，亦非中国的启蒙运动。他说若要把比附的思考推展至其逻辑的极端，就势必要把好几世纪的欧洲历史，挤进20世纪中国的10年或20年的短暂时空，不用说这是极其荒谬的。因此，他认为以“新文化”或“新思想”来称呼“五四”运动，似乎更为明了，至少在中文著作里，比起其他术语更有牢靠的基础。（余英时 1999：16—17）

张灏则从另一个角度来审视“五四”：“在理性主义与浪漫主义双重影响下，‘五四’思想对理性与情感的平衡发展是有相当的自觉。但不幸的是：这种自觉在‘五四’以后的思想发展中没有能够持续，造成‘五四’形象中的理性主义特别突出，与中国现代文化的偏枯大有关系。因此今天再认‘五四’，必须继续陈独秀当年对‘五四’思想所作的反思，吸取由理性主义与浪漫主义相互激荡所产生的滋养，其重要性不下于我们透过‘五四’的再认以反省现代思潮中的一些诡谲歧异和思想困境。”（张灏 1999：65）

王元化觉得“五四”具有“独立之精神，自由之思想”：“我认为过去写‘五四’思想史很少涉及‘独立之精神，自由之思想’，这句话是陈寅恪在王国维纪念碑铭中提出来的，很少被人注意，倒是表现了‘五四’文化精神的重要方面之一。王、陈等一向被视为旧营垒中人，被划在‘五四’范围之外。我觉得这是一种偏颇。”（王元化 1999：71）

上面简略地介绍了4位学者在世纪之交对“五四运动”的重新评估，说明了历史事件是需要历史的沉淀来予以审视、再审视的。笔者于1990年代初曾为香港长风合唱成立25周年音乐会写过《艺术歌曲的“五四精神”》，当时笔者对“五四精神”的理解只限于“反传统、全盘西化”，通过赵元任、黄自、聂耳、冼星海、贺绿汀、刘雪庵、林声翕等人的歌曲在音乐上体现出来。（刘靖之1993）这固然是基于当时对“五四”的认识。现在，人们对这个历史事件有了多层面、多角度的再认识，在探讨这阶段的音乐历史时就应该运用多视角来审视“五四”时期的音乐发展。

三、《简述》第四编第82专题“世纪性观念意识与美学倾向的碰撞——两种不同‘新音乐’思想的内涵与外延”（页475～479）论述了1930、1940年代吕骥、李凌、赵沨等所提出来以反帝反封建的革命内容、建立各民族音乐的广泛实践、大众音乐为主要内容的“新音乐”，这与当时萧友梅、黄自、陈洪等人所认知的“新音乐”有着本质的不同，前者是政治性的，后者是吸取欧洲音乐之精华来改造中国音乐的“新音乐”。

20世纪初，凡与欧洲有关的都被认为是新的，因此曾志忞于1904年在《乐典教科书·自序》里提出“为中国造一新音乐”、萧友梅与黄自也根据这个原则提出“新音乐”。这些人心目中的新音乐是指学习欧洲音乐并以欧洲音乐为榜样来改造中国的旧音乐。这种心态在当时是非常自然并合乎实际需要的。“五四”运动的“新文化”、“新文学”便是这种心态的体现。吕骥、李凌所提出的“新音乐”是贯彻执行党的文艺路线、政策。两者之间的争论到了1942年毛泽东发表他那著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，也就逐渐消失了。换句话说，吕骥、李凌的“新音乐”是左翼音乐界与学院派之间的争论的组成部分（参阅《简述》专题第65、66、67），也是阶段性的党的文艺路线和政策所需要的。

《简述》作者在世纪之交时的一篇书评里对笔者1998年初版的《中国新音乐史论》有关“新音乐”这一名词的诠释的评论有着概括性的看法：“尽管《中国新音乐史论》对‘新音乐’的概念和评价之正确与否尚有待于商榷，但将‘新音乐’作为一个整体对象治史，应当认为是一种富有远见的历史眼光。”（刘再生，1999）这当然不属于1940年代的范围，但对“新音乐”这个名词的争论、解决和理解应该是有帮助的。

四、《简述》最后一篇文章回顾了中国1840—1949年间的音乐发展和这段历史的研究工作，介绍了上海音乐学院与中国艺术研究院音乐研究所于1958年开始的搜集、采访、编写工作，于1959年10月前后完成了《中国现代音乐史》（上海音乐学院编写组）和《中国近现代音乐史纲要》（中国音乐研究所编写组）两部史稿，并油印出版。（页514）事实上中央音乐学院音乐研究所与音乐学系中国音乐史教研室也编写油印了一套《中国近现代音乐史教学参考资料》（从1960年代初到1980年代初），笔者的《中国新音乐史论》的有关章节便参阅引用了中国音乐研究所和中央

音乐学院的油印资料。

笔者在殖民地的香港居住了49年，回归祖国后13年，难以避免带有反殖民、双文化的烙印。同样地，刘再生的《简述》也带有他所处的时代环境和思想意识，这些不同角度的历史观令中国音乐史的研究和论述注入了更丰富的内容、更多层次和视角，形成音乐史学界百花齐放、百家争鸣的景象。笔者曾说过，《中国新音乐史论》是“一家之言”（刘靖之2009），《简述》也是刘再生的一家之言，众多的一家之言便会使音乐史研究更客观。

具有创意性的论著史书

《简述》在取材、论述与论述方式、体裁等方面与其他同类史书不同，有其独到、新颖之处。首先，《简述》用了三个专题的篇幅介绍了港、澳、台的音乐概况，名副其实地涵盖了“中国”的近代音乐史，而不是“中国大陆”近代音乐史。第二，《简述》不仅论述了学堂乐歌以来的创作音乐，也就是笔者所说的“新音乐”，还包括了(1)传统音乐的乐种、王国维的音乐论著，诸城琴派、京剧；(2)1930年代左翼音乐界与学院派之间的争论；(3)1940年代国民政府的音乐教育；(4)声乐家的成就。第三，每篇专题短小精悍，标题别具风采，文笔流畅精练，是同类史书中另具一格之著作。第四，如孙继南在“序”里所说，《简述》在史料选取和运用上，作者是狠下了一番功夫的。在史料的搜集和运用上，笔者是深有体会的，在撰写《中国新音乐史论》过程中，往往发觉有些资料以讹传讹，虽然有根有据，但仍是不确实的。由此可见，20世纪中国音乐史的基础研究有欠扎实，《简述》在这方面树立了典范。

其实，《简述》可以增加一两个专题论述外国音乐和音乐家对中国音乐家和音乐学者的影响，如1920年代黄自在美国受到较为传统欧洲古典乐派的理论作曲的教育、1930年代江文也在日本受到后期浪漫乐派的影响，1940年代谭小麟在美国的老师是当时相当前卫的保罗・欣德米特(Paul Hindemith，1895—1963)、周文中于1940年代师从埃德加・瓦雷兹(Edgard Varese，1883—1965)、王光祈于1920—1936年在德国所受到的德国比较音乐学派的影响，等等。上述几位音乐家是1920—1949年间中国音乐界颇具影响的人物，他们的专业教育背景，对我们了解这段历史是十分重要的。

《简述》附有“特选谱”12首，都是歌曲。笔者不知作者用什么标准和原则来挑选的，卷首的“几点说明”和卷末作者的“后记”都没有说明。照理应该每一编有几首那十年里的代表作品，但选入的12首歌曲显然不是按照这个原则的。

因此《简述》绝不只是一部“重写音乐史”的著作，因为重写意味着缺乏创意、缺

乏个人风格、缺乏学者的独立思考能力。《简述》是部颇有创意的著作，其本身带有创作性质：专题为主的体裁、细腻的叙述、实事求是的内容、客观的论点等带有显明的个人风格也就是笔者所说的刘再生一家之言。

《简述》作者似乎需要重新安排他的《中国古代音乐史简述》与《中国近代音乐史简述》里的重叠部分，然后考虑继续撰写一部 1949—2010 年的《中国音乐史简述》。

2010 年 2 月 18 日

参考文献：

[1] 刘靖之：《中国新音乐史论》增订版，香港中文大学出版社，2009，台北？文事业有限公司，1998。

[2] 刘靖之：《艺术歌曲的“五四精神”》，载香港《文汇报》，1993 年 12 月 6 日。

[3] 刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，载《中国音乐学》，1999 年第 3 期，第 64—76 页；《人民音乐》，2000 年第 3 期，《论新音乐的历史观——兼评刘靖之著〈中国新音乐史论〉》32 - 39 题再次发表。此文后收入刘靖之、李明主编《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心与岭南大学文学与翻译研究中心出版，2001 年，第 255—273 页。

[4] 刘靖之、李明主编：《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心与岭南大学文学与翻译研究中心出版，2001 年。

[5] 刘靖之：《上海音乐学院出版社的三本书——刘再生的〈中国音乐史简明教程〉、〈戴嘉枋论文集〉、〈马革顺自传〉读后》，载香港《乐友》（香港音乐专科学校学报），第 90 期，2007 年 7 月，第 8—11 页。

[6] 刘靖之：《江文也的管弦乐思维与民族意识》，台北市立国乐团编《北市国乐》第 221 期，2008 年 8 月，第 9—12 页。后收入刘靖之著《论中国新音乐》，上海：上海音乐学院出版社，2009 年，第 203—207 页。

[7] 王元化：《对于五四的再认识答客问》，载余英时等著《五四新论：非文艺复兴亦非启蒙运动》，联经出版事业股份有限公司，1999 年 7 月初版，2005 年 2 月初版，第 67—86 页。此文据李辉访谈录音，由作者整理。

[8] 徐中约著、计秋枫与朱庆葆译、茅家琦与钱乘旦校：《中国近代史》，香港中文大学出版社，2001 年。

[9] 余英时：《文艺复兴乎？启蒙运动乎？——一个史学家对五四运动的反思》，载余英时等著《五四新论：非文艺复兴亦非启蒙运动》，第 1—31 页。中文根据英文 Neiher Renaisnce Nor Enlghtnment：Hitrans Refe-tonsonte May Fourh Moement 译

者为江政宽。

[10] 张灏：《重访五四：五四思想的两歧性》，载余英时等著《五四新论：非文艺复兴亦非启蒙运动》，第33—65页。

（原载《音乐艺术》2010年第2期）

必也正名乎！

——读刘再生新著《中国近代音乐史简述》有感

杨成秀

“正名”者，辩证名分也，所谓“师古之道，必也正名，名之与实，故当相副”。对于历史学家而言，就是要写作“名实相副”的信史。如《左传》所记，公元前548年，齐国大夫崔杼杀害齐庄公。“大史书曰：‘崔杼弑其君。’崔子杀之。其弟嗣书，而死者二人。其弟又书，乃舍之。”〔1〕崔杼连杀太史一家兄弟三人，至第四人依然直书“弑君”，惧而舍之。这种秉笔直书的撰史境界和刚正不阿的学术品格为我国历代史家所推崇。而我国近代音乐史研究，由于史料发掘和时代意识形态等原因，颇为扑朔迷离，为研究中的“名与实副”带来了很多困难。近读刘再生著《中国近代音乐史简述》(以下简称《简述》)，著书人在“后记”中写道：“究竟按照历史本来面目反映历史真实，还是屈从于权力话语而唯命是从，对于历史诠释者而言，又是一个无法回避的考验。”〔2〕体现出作者对写作一部“信史”的深刻思考和执着追求。全书读罢，感慨良多、更有一种前所未有的震撼。本文试图从史学体裁、史料取舍和人物评价三个层面，分析《简述》一书的写作特色。

一、史学体裁

体裁是写作者必然要思考、选择的，因为这直接关系到“如何写”的问题。而历史著作的体裁更与历史学家的治史观形成文与质、表与里的呼应关系。因此，史学

---

〔1〕 杨伯峻编著：《春秋左传注》(三)“襄公二十五年”，中华书局，1981，第1099页。

〔2〕 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009，第567页。

体裁是研究历史著作不可忽视的重要对象。

《简述》的写作体裁在我国音乐史著作中可谓独具一格。中国古代史学著作有“编年体”“纪言体”“纪传体”“纪事本末体”等多种各具特色的文体。《简述》则继承了我国传统史学的精髓，将几种文体糅合为一。全书共四编90节，以“清末民初”“二十年代”“三十年代”“四十年代”四个历史阶段“编年”，脉络清晰、具体生动地记叙了1840年鸦片战争至1949年中华人民共和国成立100余年间中国音乐的历史进程。这样一种在宏观视野下所形成的史学体裁之新，前所未见。

自学科意义上的中国音乐史学建立以来，我国音乐史著作的撰写在体例上多采用章节体。这一体例在我国史学界的运用可追溯到20世纪初，它是在西学东渐历史背景下，西方史学影响于中国的产物。章节体的优点在于既可以更清晰地反映历史发展的脉络，又具有较强的多维度反映历史的综合性，同时还便于史论结合的叙述方式。这些特点不仅顺应了当时中国人追求“科学”、逐渐开始建立学科意识的时代思潮，同时也非常适用于我国史学界一度作为主要标准的“进化史观”思想指导下的史学研究，以及学科建设过程中教材性著述的撰写。中国近代音乐史著述也不例外，同样以章节体为经典范式。这种文体在中国近代音乐史学学科体系形成、建设的过程中，无疑发挥了巨大的优势作用。

但是，西方史学在历经了19世纪传统史学的学科独立和20世纪“年鉴学派”的一系列科学化追求之后，又展现出越来越强烈的人文化倾向，很多学者重新回归到对人物和叙事的关注。〔3〕与此同时，我国改革开放以来随着社会意识形态的“解放思想”和“以人为本”时代思潮的日益涌涨，中国近代音乐史研究也出现多元化的发展。如何客观公正地评价历史人物，如何辩证认识近代音乐文化的主体创造者、探求音乐文化的发展以及音乐家的精神世界，都成为新的学术关注点。

《简述》正是在这样一种大的学术背景下，突出“以人为本”的理念，继承我国传统史学纪传、纪事的体例特色，创造性地采用新的历史叙述体裁。与章节体相比，它更能灵活地对历史事件和历史人物展开较为完整的叙述，在一定程度上避免了人为划分章节所带来的割裂感，更加突出了著作中“历史—人—事”的主体地位。

笔者以为，《简述》在历史叙述体裁上的探索，可以被视为中国近代音乐史研究中人文化、多元化倾向的一个突出体现。究其实质，这是向中国近代音乐史研究提出了如何将传统史学与西方史学兼收并蓄、如何在史学理论和历史编纂中寻找最佳的契合点，以及史学著述如何多元化发展等一系列的学科构建问题，并且以其写作实践探索了一条新的途径。这正是该书最具深远意义的学术价值之所在。

---

〔3〕 参见张广智：《西方史学史》（第二版）第十章“现代史学（Ⅲ）”，复旦大学出版社，2004，第377—390页。

二、史料取舍

一部历史著作如何进行史料取舍，可以直接地反映著书人的历史观。换言之，史料的取舍，也就是写“什么样的”历史、写“谁”的历史。

(一) 写什么样的历史？

笔者对全书四编 90 节进行了粗略分类，见下表：

类别	节数（比例）	人物专题
音乐创作	37(41%)	27
音乐教育	16(18%)	11
音乐理论研究	11(12%)	6
音乐思想	10(11%)	3
音乐表演	4 (4%)	2
传统音乐	5(5%)	2
港澳台音乐	3(3%)	
其他	4(4%)	
专题总数	90	51(占总数 56.7%)

据此统计，可以关注这样三组数据：

其一，全书 90 个专题中明确以音乐人物为标题的有 51 个，占总数的 56.7%。对音乐人物的着重突出，显然是作者“历史—人—事”写作理念下的布局结果，于此不再赘述。

其二，如果除去关于港澳台音乐的 3 节和关于传统音乐的 5 节之外，其余有 82 个专题集中于论述大陆地区“新音乐”的发展情况。从整体布局来看，《简述》将居“主流音乐”地位的“新音乐”为主线，同时又以一定篇幅阐述退居为“非主流音乐”地位的中国传统音乐，二者按照历史时序交叉陈述，描绘前述四个历史阶段音乐文化面貌的主要特征。

其三，在 82 个关于“新音乐”的专题中，有 37 个讨论新音乐的创作，篇幅尽乎一半；有 16 个专题涉及音乐教育，占总篇幅的 18%，是除音乐创作之外给予笔墨最多的一类。二者之和占“新音乐”82 个专题的 65%。也就是说，在“新音乐”这条主

线下，又将重点集中于音乐家及其创作和音乐教育两个方面。内容布局直接反映著书人对中国近代音乐史的认识。作者曾经对中国近代音乐形态做过高屋建瓴式的宏观论述：

> 随着中国封建王朝的垮台，也宣告了它的文化产物之一——中国传统音乐完成了其历史使命，标志着中国传统音乐时代的结束。……20世纪的中国新音乐不妨称之为以借鉴西方高度声乐化和高度器乐化的形式为代表的专业音乐创作阶段。这种音乐形态的转型……应当是一个具有划时代意义的历史性的转型。……“传统音乐”既可以“原封不动地”作为非主流形态而生存下去，也必然能够嬗变出新的形式……传统音乐的生命并未结束，照样具有重要的历史意义和现实价值。〔4〕

《简述》以“新音乐”为主线、交叉以“传统音乐”的整体布局，显然是对这一理论总结的具体贯彻。书中明确写道，“中国音乐前途依赖于作曲家创作。作曲家的历史地位取决于音乐作品所具有的时代价值与历史高度。”〔5〕“音乐教育是一个国家音乐文化事业的命脉。”〔6〕《简述》将音乐创作和音乐教育作为音乐文化发展最重要的内容陈述，同时，也不偏废对传统音乐的重视，即便在“港澳台”三节中也突出了这一主线，力求使《简述》成为一部反映中国近代音乐文化发展的“信史”，确实难能可贵。

（二）写“谁”的历史？

根据笔者统计，在《简述》一书中共涉及历史人物1 148位。在专题中予以详细评述的有100位，在注释中进行简要介绍的有155位，全书标明有生卒年月的音乐人物共287位。作为一本定位于“简述”的著作，这样一种为音乐家群体“立传”的信息量是颇为可观的。

书中涉及的众多音乐人物，总体而言可划分为三大群体：1. 重点强调接受西方音乐教育或受其影响的音乐家，如学堂乐歌时期的沈心工、李叔同、曾志忞，专业音乐创作时期的萧友梅、赵元任、黎锦晖、王光祈、黄自及其四大弟子、青主、陈洪、任光、聂耳、冼星海、江文也、马思聪、谭小麟、丁善德等。2. 对于我国传统音乐做出贡献的音乐家和表演艺术家，如刘天华、王露、郑觐文、杨荫浏、华彦钧以及“四大

---

〔4〕 刘再生：《中国音乐的历史形态》，上海音乐学院出版社，2003，第20—23页。

〔5〕 同注〔1〕，第201页。

〔6〕 同注〔1〕，第193页。

名旦”梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等。3. 对中国近代音乐发展做出重要贡献的外籍音乐人士，如狄考文夫妇、梅百器、查哈罗夫、齐尔品、法利国、阿隆·阿甫夏洛穆夫、托诺夫、范天祥等。由此三大群体的取舍格局，不难看到作者的观点——中国近代音乐文化的历史面貌是由这三种不同类型的音乐家群体在不同历史时期、从不同侧面、共同推进而逐步形成的。

在这三大群体中，如前所述，重点突出的是接受西方音乐教育或受其影响的音乐家，而其中又尤以音乐创作人物为重，这从表1“人物专题”下的一组数字中就能够反映出来，音乐创作的人物专题有27个，占51个人物专题总数的一半以上。书中对于历史音乐人物的具体介绍并未仅止于此，作者不仅突出了音乐创作人物中“学院派”和抗战救亡歌咏运动中涌现的作曲家这两大重点，同时还将流行歌曲、电影歌曲、民歌改编、歌词作家这些以往未受普遍重视的内容均纳入视野范畴，分别予以专门叙述；不仅浓彩重墨地介绍了音乐创作类人物，对相关音乐教育家、音乐理论家、音乐思想家、表演艺术家、传统艺人等也均有立传，并且不乏如王国维、张謇、李华萱、杨仲子、柯政和、何安东、王泊生、程懋筠、李惟宁、夏之秋、吴伯超、萧淑娴等以往音乐史著作中较少提到甚至几乎被完全忽视、实则功绩卓著的人物。

尤其值得一提的是，《简述》力求超越政治意识形态分歧的制约，对于历史人物的史料选取持一种客观、公正而开放的态度，极为强调“在中国近代音乐史上，救亡歌曲创作是闪烁着时代精神的光辉一页，也是中华民族宝贵的文化财富。”（第280页）以“抗日救亡歌咏运动”相关音乐人物的写作为例，作者不仅充分肯定聂耳、冼星海以及众多左翼音乐家所做出的杰出贡献，同时又将萧友梅、黄自、陈洪、何安东、李惟宁、夏之秋、李抱忱乃至黎锦晖等被有意或无意间被淡忘、边缘化的作曲家们的历史功绩重新写入史册，肯定“所有爱国音乐家创作抗日歌曲体现着中华民族的意志和力量”〔7〕，并且指出，“‘国统区’和‘解放区’两个区域的抗战歌曲都体现了中国各个社会阶层和不同政治信仰的爱国音乐家对中华民族抵抗日本帝国主义侵略的爱国意志和战斗到底的坚定决心。”〔8〕同样，在讲到20世纪40年代中国音乐教育的时候，作者写道：“40年代前后中国高等音乐教育事业能够在战争环境中趋向发展，一是国民政府中有识之士如陈立夫、顾毓琇等人的历史眼光并为之付出努力；二是萧友梅、黄自对音乐教育事业的献身精神及其培养大批人才所产生的巨大能量；三是吴伯超等一批爱国音乐家投身于音乐教育的热忱和做出的贡献。”〔9〕依据客观的史实评价当时国民政府中历史人物的积极贡献，这在近代音乐史著作

---

〔7〕 同注〔1〕，第403页。

〔8〕 同注〔1〕，第354页。

〔9〕 同注〔1〕，第419页。

中可以说是首见之笔。

写“谁”的历史？这是中国近代音乐史研究中，尤其是“重写音乐史”的讨论中一个核心式的话题。作者在现有史料基础上，力求体现多维度，纳入很多以往未受重视的内容。在这一史料取舍的背后，作者有其独特的标准，就如其后记中所言，“一部中国近代音乐史，是一百多年来所有爱国音乐家共同创造中国音乐文化的历史。”[10]这里所谓的“爱国”，放入到全书的语境来看，显然是超出政权的民族性国家的宽泛概念。尽管在历史研究中民族性仍然是不可与时代、政治完全切割的命题，但是作者在这一相对恒久的命题下力求避免以党派、阶级等作为史料取舍标准的狭隘性，取得了显而易见的效果——如对国民政府中任职的文化人士的正面评价等。这对于如何写作一部“信史”，有着深刻而具超越性的意义。

如上所述，无论是作者对于“新音乐”内涵的进一步思考，还是对人物取舍标准的新见，都极富有新意。因而笔者认为，史料取舍乃是《简述》最具创新理念之处。

三、人物评价

如果说《简述》独辟蹊径的史学格局是作者撰史理念的外在“表象”，那么史料取舍就是作者历史观和著作史学格局的进一步“具象”，而人物评价则是最犀利、最直接的“显象”，也是全书最具震撼力之处。《简述》是以何种标准进行历史评价？又是如何把握历史评价尺度的？笔者体会较深的，有如下两点。

（一）求真

求真也就是要求历史学家做到客观公正。在近代史上有很多备受争议的音乐家，其音乐贡献历来饱受非议或被误解。对于一些由于意识形态原因所造成的不客观的歪曲，《简述》中以犀利的言辞予以纠正。例如关于“学院派”作曲家与抗日救亡的关系，作者写道：“‘五卅惨案’后国立音乐院师生谱写的8首歌曲，则将我国救亡歌曲创作之上限提前到了1928年。历史评价如果忽略了这样的事实，将有悖于历史的客观性与公正性。”[11]

客观公正地评价历史人物，不仅需要对错误贬低、批判的斧正，有时更需要直书“君子之过”的智慧和勇气。近代音乐史上还有一些音乐家，史学界始终有着正面的高度评价，《简述》则在高度肯定其历史贡献的同时，坚持“不为贤者讳”的史学

---

[10] 同注[1]，第567页。

[11] 同注[1]，第191页。

立场，力求做出更加客观而人性化的评述。例如对于聂耳，作者在评价他的音乐创作时给予高度肯定：“他的不朽，在于中华民族面临生死存亡的危急时刻，将音乐在抗日救亡中的作用推向了一个新的时代境界。在我国近代音乐文化发展整体过程中，聂耳的歌曲创作无论在内容与手法上均有着突破性的意义与成就。”〔12〕但在介绍聂耳在日本东京的最后一次演讲《最近中国音乐界的总检讨》时，如实指出聂耳对萧友梅、黎锦晖、任光等人的批评，“在很大程度上体现了时代制约与个人局限”，“这些与其说是聂耳个人言论，不如说是以‘左联’为核心的无产阶级文艺思潮更为符合于客观实际。这一思潮既有着政治上的先进性质，在抗日救亡运动中发挥了重要作用，也有着‘左’倾机械论和浓重宗派主义情绪，全盘否定‘五四’新音乐文化的传统，以及忽略对音乐艺术本质特殊性认识等弱点。”〔13〕

凡此种种，在书中均可了解作者评价历史人物之客观、公正与“还原历史真实”的尺度标准。

（二）求仁

古人云“仁者，人也”。《简述》对历史人物的评价，凸显了人性的主题。如果说“求真”是对史学传统的继承，那么“求仁”则更多体现了作者的独特思考。

对于一些在民族危亡之际有过一些过失的音乐家，作者在尊重客观事实的前提下给予较为宽容的评判。例如对于江文也的政治失误，作者在结尾处引出一条旁证，指出江文也“在‘文革’中，也没有丧失对祖国前途的信念。”并引用《论语》中的话来评价：“君子之过也，如日月之食焉。过也，人皆见之；更也，人皆仰之。”不仅没有将江文也的音乐创作因政治过失而一笔抹杀，还发前人所未发之言，分析江文也一生音乐创作风格的变异、并以此作为他“所走过人生道路心影的折射”，指出江文也“对中国近现代音乐创作多种形式与风格探索做出了贡献”。〔14〕

对于一贯被高度评价的音乐家，作者则力求从“高大全”的英雄形象中走出，塑造血肉丰满、形神分明的“人”的形象。如对于冼星海，作者以富于人性化的同情之笔记叙他一生不幸的坎坷经历，不仅写他去法国留学的艰辛，也写他归国初失业的烦恼；不仅写他在延安的生活，创作不朽的民族史诗《黄河大合唱》，也写他热恋中献给爱人的《温静的绿情》和与妻子诀别后在苏联库斯坦那创作的悲苦之作《忘掉她》。作者最后写道：“走下‘神坛’的冼星海是一位有血有肉、有理想、有抱负、有个性，有时候甚至很倔强、很任性的音乐家。他的一生走了一条极为艰难的音乐之

---

〔12〕 同注〔1〕，第 272 页。

〔13〕 同注〔1〕，第 377 页。

〔14〕 同注〔1〕，第 328 页。

路。……冼星海是我国近代音乐史上有着里程碑地位的作曲家。他的代表性作品在音乐史上将永远闪烁着‘史诗’般光芒。”[15]把作曲家冼星海的创作成就、历史地位和平凡而真实的一生呈现于读者面前。

笔者初读《简述》的时候，最大的感受就是感动——被在“文化殖民”潮流中到来却“决心把生命献给中国”的狄考文感动，被“梦中未敢忘思索、病里时时把纸伸”的王光祈感动，被“一尘不染、有口皆碑”却又背负“黄色音乐鼻祖”骂名的黎锦晖感动，被临终遗言“别冻坏学生手指”和“还有半部音乐史没有写完”的萧友梅和黄自感动，被“没有一天停下我的笔”的冼星海感动，被“最美好的年华则如水东流”的张权感动……而当进一步返回理性进行思考的时候，会发现这些貌似理性之外的感动，其根源并非来自优美抒情的文字，而是来自音乐家们的人格魅力。而这些人格魅力在书中的体现，恰在于作者进行人物评价时所选取的除求真之外的另一条准绳，那就是活生生的人性的准绳。一部历史著作是否“人本”，不仅仅在于是否写“人”，更在于如何写“人”。当《简述》剖析音乐家的精神世界的时候，将“人”的道德、恒心、毅力、人生的幸与不幸一一纳入视野的时候，作者对于历史的诠释就包含了对人性的解读。有什么样的“正名”比社会性中的人性本身更能够有撼人心魄的说服力呢?!

“必也正名乎”!《简述》以追求“直笔”的史学精神，为学界贡献了一部真实展示中国近代音乐文化的历史长卷。同时，作者又以凸显“人文精神”的历史理念，为读者深度解读了中国近代音乐史的文化魅力。尤为可贵的是，该书在如何写历史、写什么样的历史、写谁的历史以及历史评价准则等学科问题上，通过写作实践的探索，提供了新的可能，值得我们进一步地思考和讨论。在中国社会改革开放的新的时代潮流、新的人文环境、新的学术进程下，阅读这样一本新著，笔者想借用该书的结束语，也作为本文的结尾，与读者共飨：

> 回顾与展望始终在审视一个国家和民族的过去与未来，也是历史科学存在的必然理由……历史已经掀过这样一页。一个充满人文精神关怀的、多元化结构的音乐未来正朝着我们走来。[16]

（原载《音乐艺术》2010 年第 2 期）

---

[15] 同注[1]，第 292 页。
[16] 同注[1]，第 517 页。

专题阐释　旁征博引

——评刘再生著《中国近代音乐史简述》

王爱国

“中国近现代音乐史”是一个年轻的史学理论学科。说其年轻，是就其学科建立的时间相对而言的，年轻即包含有无限的活力意味。同时，就其对高校音乐专业学生来说，它是课程设置构架的重要组成部分。从1959年汪毓和编著《中国近现代音乐史》作为教材在中央音乐学院试用，1964年以“中央音乐学院试用教材”名义内部发行，1984年由人民乐出版社正式出版，成为现代音乐史学第一部正式出版物算起，这门课程才刚满50余载。近日，读刘再生著《中国近代音乐史简述》（人民音乐出版社，2009年，以下简称《简述》），不禁使人眼前一亮，它以特色新颖的专题形式，脉络清晰地梳理了中国近代音乐史（1840—1949）的发展，史料的翔实引征、史实的宏富辩证、史述的精巧铺叙等，给笔者留下了深刻印象。

一、史料：建构《简述》的“信史”基础

史料问题不仅关乎史作的可信度，也决定了史学著作涉猎的宽窄度。正如孙继南先生在“序”中所言及的一个细节，《简述》论及的每位音乐家都将生卒年精确到年月日，这不仅展示了中国近代音乐史学科严谨研究趋向，也显示了作者治学中对史料信息的高精度要求，这是以往史学著作中所未见的，其史料观之精细，由此可见一斑。

《简述》多侧重于对近代历史典型的重要事件和人物进行整合，这也是作者以往史作的惯用史料观。笔者注意到，书中除了对学堂乐歌的代表人物、国立音专的代表人物、左翼音乐家代表人物进行了搜集细化外，还充分发挥其内容灵活的特

点，对很多未被发掘或久被遗忘的重要的人物进行了专题性叙述。如：西乐东传的狄考文夫妇；近代西式军乐队的创办人；史学大师王国维；整理传统音乐的李华萱；维护教育尊严的杨仲子；提倡美育的柯政和；艺术教育先驱吴梦非；上海工部局乐队指挥梅百器；醉心于中国音乐创作的阿隆·阿甫夏洛穆夫；流行歌曲作者陈歌辛和黎锦光；“西部歌曲”改编、创作者王洛宾；音乐教育推行者程懋筠和缪天瑞；“日伪”时期音乐家李惟宁；抗战歌咏者夏之秋和李抱忱；国立音乐院（青木关）院长吴伯超；《怀念祖国》的作曲者萧淑娴等，如果我们举出其中的一位或几位加入新著的史作似不为奇，“重写音乐史”讨论中就有此类的争论。但是，如此众多的乐人进入“简述”的视野之中，且进行了翔实的专题论述，其史料宽度就不能不使人刮目相看了。《简述》中人物的史料可谓搜罗宏富，不仅涉及近代音乐家的代表作和主要履历，还涉及很多人物的细节，如重要言论和为人处事之态度，专题中很多新颖标题即来源于此。如对史书中极少见到的美国传教士狄考文（C. W. Mateer），作者不仅对其生平及贡献进行了较为全面的介绍，还特别引用了狄考文的很多言论，如他1863年誓言：“我决心将生命献给中国，住在那里，死在那里。”对于这一史料，作者查阅了曲拯民的《中国最早的一间大学》一文，这篇文章刊载于2002年2月美国的《亚省时报》。为详述狄考文的音乐事迹，考证的史料还涉及韩同文1993年编著的内部刊印的《广文校谱》、光绪年间的《文会馆志》等资料，这些资料的获得都是作者经年累积之功。他曾潜心考证过我国近代早期的“学堂”与“乐歌”，对登州《文会馆志》和其中的歌曲进行了史料探索，狄考文方面的史述就是来源于此。[1] 可见，《简述》中的史料功力在“外”，乃是刘先生厚积薄发史料观之体现。

《简述》除了主要针对音乐人物进行史料建构外，对以往史学著作中遗漏的重要历史事件也进行了归纳。如：中国近代早期的学堂乐歌（《文会馆志》中的“唱歌选抄”）；张謇创办的“伶工学社”；近代早期的音乐思潮；冯玉祥军歌；20世纪二三十年代中国音乐期刊；近代歌剧《王昭君》和《秋子》等；近代歌剧学校以及聂耳在日本东京最后一次讲演；左翼音乐家与“学院派”的论争；国立福建音乐专科学校的始末；“山歌社”的音乐活动；两种不同的“新音乐”思想；近代港澳台音乐概述等。可以说，上述音乐事件对很多人来说都是较为新鲜的史料，又是近代史中不可或缺的部分。以往音乐史著作中由于回避政治等原因而忽略的这些部分，应该有新史著作加以展示。《简述》则显示了作者新史料开掘的执着精神，彰显出其开拓音乐新史学之勇气。《简述》史料的出新，首先是及时吸纳了最新的研究成果，如对“山歌社”，抗战思潮，“中华口琴会”等史料的挖掘与采用，并非浅尝辄止，而是对每一史

---

[1] 刘再生：《中国近代早期的“学堂”与“乐歌”——登州〈文会馆志〉和“文会馆唱歌选抄”之史料初探》，载《音乐研究》，2006年第3期。

料都进行仔细研究，其中也有很多就是其本人开掘的新史料。如对中国近代歌剧《秋子》，作者查阅了诸多20世纪40年代的有关评论文章，对歌剧《秋子》文本及其相关问题进行了深入史料考证，发表有近两万言的长论，[2]文中开掘的史料以及论述之新颖，为《简述》之史料出新及奠定了坚实的基础。此类的史料积淀其实在著者的近期已经取得了相当的成就，如《纪念一位“边缘”音乐家——程懋筠对中国近代音乐之历史贡献及其现实意义》（《人民音乐》2007年第9期）、《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》（《音乐研究》2007年第4期）、《音乐界一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨”》（《音乐艺术》2007年第3期）等文论，体现出著者近代史料学之新观念。

除此之外，《简述》中搜索并引用了179幅相关音乐史图片，加强了历史的直观和真实感。同时，附有135首MP3音响是珍贵的史料，它们为丰富近代音乐史乐响的同时，也为教学提供了极大的方便。其中如早期的学堂乐歌、《玉门出塞》（罗家伦词，李惟宁曲）、《湘累》（郭沫若词，陈啸空曲）等，一般很难找到；一些资料如赵元任1981年5月23日吟唱的《卖布谣》等乐响则更可以算是音乐文化史中之极品。

从上述的史料分析可见，《简述》为构建“信史”，除了拓展史料的广度，增加对边缘史料、非音乐史料的借鉴，增加与拓展近代音乐史的考察对象，以更详备的史料建构史学脉络；还加强史料的深度挖掘，将最新的研究成果纳入到史料的搜索范围，并身体力行地研究史料文本和相关问题。这样的史料基础，使《简述》细化、丰富了近代史的内容，其史著具备了更多的可信度，其描述近代音乐史的图景也就更为清晰。

二、史观：见识《简述》的史学品格

一部好的史作仅有新的史料还只能算是打下了一个基础，鲜明、独到、客观的史学观点才是史作的立足之本。《简述》以专题论述的体例给其观点的陈述创造了一个较好的平台。孙继南先生说这是一部很有个性与特色的著作，显示了作者“不愿重复”的史学态度，其中所产生的新颖而有特色的观点自然就会吸引学界的关注。

《简述》观点的呈现以每个专题的开篇处或结尾处呈现为多，观点明确、直达题意，其论述集中而明晰。以时间为序，《简述》中将近代史音乐发展设置了90个专

---

[2] 刘再生：《歌剧〈秋子〉文本分析及其他》，载《音乐研究》，2010年第2期。

题，勾绘了中国近代音乐史的风貌。除了前后两个专题带有开篇和总结的意味，其余则以较为具体的观点表现出作者对中国近代音乐史的客观论述，“立足于以历史事实证实历史本来面貌”的史观，显示出作者鲜明的历史品格。

在史书结构的设置上，《简述》取法学界既定的观点，将近代史确定在 1840—1949 年间，而“清末民初”“20 年代”“30 年代”“40 年代”四个历史时期的设置则是作者本人的首创，体现出作者取法编年体史书的手法，而专题的设计又吸取了典志体史书手法的优点。从这些宏观史学陈述方式可以看出，再生先生把握全局、独具创新的宽阔眼界。

在某些具体史观的陈述上，作者往往能够或发前人所未发、或开今人之先河、或推学界之旧论，体现出其史观的历史价值。

发前人之未发，主要指他开拓了以往有关音乐史书中未曾涉及的领域。如：他对李惟宁这位在中国近代史上做出一定贡献的音乐家的评述，指出李氏的合唱曲《玉门出塞》是“近代音乐史上一首别具一格”的作品，分析了这部作品内容的深刻与形式的创新，展示出这位饱受人唾弃的“汪伪时期”国立音乐院院长也曾以边塞题材表达过对民族危亡的忧虑，从历史角度或现实意义来说，作品和作者的历史地位确实值得进行重新评价。

开今人之先河，主要指他在“新史学”思潮影响下所做的开创性史论。如：他认为近代早期音乐思潮具有对近代音乐发展规律进行理论性探讨的价值，通过对萧友梅早期音乐教育活动与音乐创作的考索而指出萧氏开创了前所未有的中国专业音乐教育模式，通过对艺术师范音乐教育活动的探究而指出这一教育形式具有近代艺术人才培养与成长的基础性地位，对外籍音乐家推动中国近代音乐发展的演讲而热情地赞扬查哈罗夫、齐尔品等对中国早期音乐发展的巨大贡献，并由此认为他们对中国音乐发展的奠基性作用而由此属于中国近代音乐发展的一个重要组成部分。这些新论以前也曾有人涉及，但随着新史料的开掘和新成果的出新，有必要对此类专题进行符合今人的新解读或认定，体现出近代音乐史突出的活力和思想解放。这些都是近年来“新史学”作用于音乐史研究的直接体现，关注曾经的熟悉，推进史学的纵深发展。

推学界之旧论，主要是指对已成定论的史观进行推展，或引入新的角度、或拓展新的领域、或推翻旧说。如：重新评价蔡元培的音乐历史，《简述》通过详细的史料指出蔡先生在音乐具体建设领域是中国近代音乐事业的开拓、奠基人之一，而非以往所认为的只是一个单纯领导者，他推动中国近代音乐进入到一个崭新的历史阶段；对于杨荫浏的音乐史价值，《简述》从杨先生在 20 世纪 40 年代的相关成果如《国乐概论》《国乐前途及其研究》等著作出发，阐述了杨先生在中西音乐深刻认识和辩证思考基础上体现出的国乐思想，指出杨先生的国乐思想超越了时代的高度，

这是以往史作中所欠缺的；对于华彦钧的历史评价，《简述》从华氏作品中的音体系变化角度指出，华氏的音乐史价值：是我国传统音乐处于历史性交替时代铸就的，他的音乐意义超越了乐曲本身而体现了中国传统音乐的价值。这样在旧学基础上的重新评价在《简述》中屡见不鲜，集中体现出《简述》从前人的成果中汲取有益成分而推动近代音乐史学科发展的超越精神。

推陈出新的史学观点在显露《简述》学术价值的同时，也展示出作者的历史品格：以翔实的史料为史作“亮点”的基础，以前人的成果作为立论学科推展的基础，以新辟的观点作为史作特色的窗口。

三、史述：彰显《简述》的阐释精巧

学术著作的深刻性是其重要属性，但也往往会因此拒普通读者于千里之外。为此，学者们往往会注意阐释的文字技巧，《简述》在这方面也值得称道。

《简述》作者原系大学中文系出身，后又长期从事于音乐专业与文物考古工作，在学界素以文笔潇洒、行文流畅著称。所著《中国古代音乐史简述》这方面的特质就曾获得了学界广泛好评。《简述》在语言特色、行文逻辑甚至宏观控制等阐释上都取得了成功，显露出其中阐释学的精巧。

语言特色上，从布局用词的考究到组句连篇的流畅，都显示出《简述》给读者带来的文辞愉悦。这首先体现在各专题的题名上，90 个专题均以主副标题相结合的形式展示专题的内容和观点，主标题多以文采优美的词句阐释专题内容，副标题多以平实的词句直达专题的内涵。如：第 10 专题“‘候亭’三迎梅兰芳——张謇创办的‘伶工学社’”，第 83 专题“土洋结合、各显其长——延安的秧歌剧与钢琴、管弦乐创作”，第 89 专题“龙争虎斗、风云突变——解放战争时期的音乐创作”，第 90 专题“走向凤凰涅槃时代——中国近代音乐史的回顾与展望”……其次表现在句段的遣词造句上，明事与抒情两相结合，将史学著述中或文白相夹或平实直白的语言风格发展为令人能够享受语言美感的语句。如第 5 页：“‘太平天国运动’（1851—1864）和‘义和团运动’（1900）等农民起义此起彼伏、绵延不断，更使清皇朝四面楚歌、摇摇欲坠，最终走向了穷途末路。”这句话运用叠加的成语，富有语言节奏地将清亡的历史简明表达。第 51 页：“任何事物在发展过程中均有主流、支流之别。按曲填词的编创方式是学堂乐歌时期的主流形式，其中也蜕变出依词谱曲、属于音乐创作范畴的歌曲形式。同时，这样的音乐创作还进一步拓展到器乐作品领域，体现了近代早期音乐创作意识的萌芽与觉醒。”这段中的语言中心是学堂乐歌的编创问题，作者以主流、支流进行了归纳，以“蜕变”“拓展”“萌芽”“觉醒”等词对乐歌的发展进行

了形象生动的阐释，阅读起来妙趣横生，毫无学术语言的生涩难懂。在行文逻辑上，《简述》非常注意逻辑层次的递进，成功地阐释了史论的论证轻巧。如第64页，为阐释京剧流派纷呈的历史情况，《简述》分别对每个行当老生、武生、旦角、净行、丑行等人物予以“证据”，再述“生旦并重”局面的形成，进而说明京剧流派形成的“壮观”情形，这样水到渠成，“壮观”一词自然也就不会有“惊语”之嫌。第225页，为引出新风词家韦瀚章，《简述》从自古以来的中国诗歌传统述起，简略展示这一流变的脉络，再引到韦氏的最后“推出”颇有大道直通罗马之快感。这样的递进关系的逻辑层次在《简述》中随处可见，形成了其叙述风格，为阅者所喜爱。

宏观阐述层次的控制是《简述》最重要的阐释之道，这也是它充分把握专题论述之优势的体现。如对阿甫夏洛穆夫创作中的中国风格诠释，《简述》以国人对阿氏的怀念起篇，再经其生平的简述引入到阿氏在中国风格创作上的具体成果，为丰富阿氏的历史成就，进而进行了旁证的大篇引述，如阿氏的社会活动、冼星海和姜椿芳等人对他的热情洋溢的赞语，这样使最后的总结中其中国风格音乐创作成为中国近代音乐史的一个重要组成部分和载入史册等亮句的评价，就不再让人感到有“突兀”甚至“过誉”之感。以“惊语”首先吸引人的注意，进而铺设翔实的正、侧面史料，最后进行画龙之“点睛”，是《简述》中鸿篇控制的逻辑层次特点，缘起、论述、结论由此一脉直流，“语不惊人誓不休，论不通达文不止”，这其中的整篇语句控制技巧是《简述》识读中必须要指出的。

华丽的辞藻、潇洒的文风，不是史著所要刻意为之的目的，但当下多元学术思潮所趋，史学的大众化趋向在易中天等人“评读”中悄然来临。《简述》能充分展示作者的语文才华，为中国音乐史阐释学注入亮彩之风，相信学者和普通爱乐者都能赞誉其探索。《简述》不放弃每一种充分展示中国音乐史魅力的方式，促使其史作更趋完美。

由上可见，史料、史观、史述的可圈可点，使《简述》必将超然于同类著述。

诚然，《简述》中也有某些方面解读不合于笔者的史学浅识，如：专题的论述如何能诠释纵向史学论述中的脉络问题，也就是横向专题论述如何能与纵向比较相协调的问题。笔者愚见，著者可以在每一篇章（书中所分列的四部分）之前设置一些宏观性的纵向叙述，来协调其具象“点”状分析与宏观“线”性梳理的关系。而有些论述内容超出了刘先生著作概念的范畴（近代时间的限定，即1949年之前），如对杨荫浏、华彦钧、王洛宾等人的阐述是否都超出了近代史的范畴。如何解决此类问题，也斗胆提出不同见解，就教于著者与学界。

（原载《交响》2010年第2期）

应和“重写音乐史” 拓展“音乐新史学”

——评刘再生《中国近代音乐史简述》

王安潮

从1958年在上海音乐学院和中国音乐研究所京沪两地开展的“较有规模的中国近代音乐史研究史的研究工作”[1]算起，中国近代音乐史较之于中国古代音乐史的研究还较年轻。正因为年轻才引起了新世纪后轰轰烈烈的“重写音乐史”思潮，其热议的缘起虽与文学界的“重写”思潮相呼应，但“热议”所触发的学理构建及其引发的学术影响是深远的，它不仅使近代史成为青年学者们关注的焦点之一，也使老专家们不断参与其中。近年来，在中国人民大学发起的“新史学”思潮影响下，关注于“小史”“断代史”“专题史”甚至交叉学科史的研究之风也渗入到中国近现代音乐史研究之中，对近代史中的非典型性人物的研究和新史料挖掘蔚然成风，在壮大近代史研究队伍的同时，也推动了这一年轻学科的发展，一批致力于中国近代音乐史学科建设的学人正为之不断丰富而奋斗。

山东师范大学刘再生教授新著《中国近代音乐史简述》（人民音乐出版社，2009年，以下简称《简述》）就是这种多元思潮背景下的代表性成果之一。《简述》分“四编”90个“专题”，对从鸦片战争到“新中国”成立年间的中国音乐发展进行了个案研究。“四编”以时间先后为序，分别为“清末民初音乐”（1840—1919）、“20年代音乐”（1920—1929）、“30年代音乐”（1930—1939）和“40年代音乐”（1940—1949）。这种严格按照历史纪年的阐释在以往史著中是不多见的，十年区划与汪毓和等家近代史著不同，它抛开了政治事件对乐史撰写的羁绊，不再将“新民主主义革命”、“抗日战争”、“解放战争”等近代中国的战争创伤镶嵌于乐史之中，也避免了运用这些政治性时间界定乐史中的重叠现象（如汪著中“国统区”、“解放区”在时间上就有

---

[1] 陈聆群：《中国近现代音乐史研究在20世纪》，载《音乐艺术》，1999年第3期，第29页。

重叠），这一新的体例，既保持了乐史时间的连续性而有助于形成纵向的发展线索，也在不经意间弱化了人们所一直耿耿于怀的“音乐政治史”批评。

一、《简述》对“重写音乐史”思潮的应和

“重写音乐史”是近代音乐史学界借鉴文学界的“重写”思潮对近代史音乐研究中的不足和弊端进行“疑史”的深入讨论。其源头是戴鹏海批评现行汪毓和的“近代史”著述中某些弊端，他认为“汪著”（指《中国近现代音乐史》）在大跃进特殊时代“左倾”编写思想下缺漏了许多重要史实，因此不能称其为“信史”。〔2〕汪著的功过是非自有其历史原因，但他所确立的“中国近现代音乐史”的研究范畴和方法是无可非议的，立足于教材的汪著所遗漏的部分应该成为后继者不断研究、丰富的内容。〔3〕从这一点上看，刘再生用他所撰著的《简述》默默地做了发展、建构的基础工作，呼应了“重写”思潮，补漏了“信史”之缺。

应和“重写”思潮中所批判的写作思想和内容“缺漏”，《简述》将研究范畴选定为“传统音乐在近代的发展”“音乐教育的学科探索”“音乐创作的历史价值”“音乐表演实践与理论的历史研究”“音乐理论研究的成就及理论期刊的贡献”等方面。其中，对音乐教育实践及理论的考察、音乐表演的历史记述、音乐理论研究成果及专家的专题阐述等，是呼应“重写音乐史”思潮所做的增补重点。外国传教士对中国近代音乐发展所做的贡献方面，如§2西方传教士、§3狄考文夫妇；对地方乐史来的引用，如§4山东登州《文会馆志》中的“唱歌选抄”。

对教育活动及理论的总结是《简述》的重点补遗部分，如§16的蔡元培，§18的萧友梅，§24的杨仲子，§27的吴梦非、刘质平、丰子恺，§38的萧友梅与国立音乐专科学校，§36的黄自，§40的查哈罗夫，§52的“山东省立民众剧院”、“国立歌剧学校”，§57的程懋筠，§58的缪天瑞，§68的“鲁迅艺术学院”，§70的吴伯超，§71的40年代音乐教育，§72的国立福建音乐专科学校等。既有对居于中国近代音乐主流发展中的专业音乐教育的历史总结，也有对非主流甚至弱小音乐教育活动和群体的历史评价；既有对教育实践的史学考察，也有对教育理论的功过分析；既有对国内教育家的重点评介，也有对外国专家对中国音乐教育的历史贡献的肯定。作者指导思想中“无主次、无国界、无强弱”之分的历史客观性，在这些研

---

〔2〕戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，载《音乐艺术》，2001年第1期，第61—70页。

〔3〕余峰：《重读“重写音乐史”文论之误释》，载《中国音乐学》，2006年第3期，第90—98页。

究个案中体现出来。尤其对很多在乐史中很少甚至是难觅踪迹的音乐教育家或经营场所、活动的历史专题研究，对今后的乐史构建大有裨益。

对音乐理论方面的成就进行综述与评价也是以往著述中涉及较少的。其实，理论观点尤其是专业性很强的论述，很少能被普通乐人关注，引入到普通音乐教学中则更少，对其在历史上贡献的价值分析则更为其难。《简述》作为理论工作者深知其要，于是将之纳入史书评述，不仅是对“重写”思潮“补缺”的呼应，也是理论人性观之体现，呼应了郭乃安先生“音乐学，请把目光投向人”的倡议。如§12中的王国维，§15的近代音乐思潮，§23的李华萱业绩，§31的“五四”乐著，§44的二三十年代中国音乐期刊，§63的30年代音乐史学著作，§65—§67的左翼音乐家与“学院派”的论争，§79的“山歌社”与“中国民间音乐研究会”，§80的杨荫浏乐著，§81的李凌、赵沨和“新音乐社”，§82的两种不同“新音乐”思想等。这其中很多成果都是近年来学术界的最新研究，有些还是作者亲历所为。如：冯长春、余峰等博士论文中近代音乐思潮的研究；对“山歌社”、“新音乐社”等鲜见于乐史中的理论研究，就有王震亚、戴俊超、孙慎等人进行过专门研究；对王国维、李华萱的理论进行的研究等，《简述》相关论述得益于作者对此有过专门论述[4]；对杨荫浏的史评，作者亦有专文阐述。这些补遗部分是刘先生的经年积累和及时吸纳学界研究之使然。

对音乐表演领域的历史研究，是历来乐史中所忽视的，究其原因可能是其难于史料查找，与注重文本的史论相抵牾。但音乐表演确是乐史的重要组成部分，是推动近代史发展的直接动力之一。《简述》没有忽视这一部分，它从报刊文章的考索出发，将涉及的表演艺术分为“传统音乐”和“专业音乐”等领域，甚至还包含外国重要乐团的在华乐史贡献。如§29的京剧表演，§30的梅百器与“上海工部局管弦乐队”的表演，§73的马思聪，§77的重庆三大管弦乐团联袂演出，§78的中国近代歌唱家等。这些表演虽说只是冰山一角，但对乐史具有“补遗”作用，可以看出《简述》对“重写”思潮精神的真切领悟。作者曾做过乐团演奏员，深知表演的历史价值及贡献的潜移默化，也深知表演在乐史研究中存在被“无视”的境遇。所以，在其古代乐史和近代乐史研究中尽可能地侧目于此，在补白之余彰显学术的人文关怀。

“重写音乐史”不是一时的情感冲动，也不是文人相轻、同行间排斥异己的狭隘学术观念，我们要利用这一思潮的积极意义来丰富完善近代音乐史。《简述》从近代史著述显存的缺失中发现了亟待深化、补缺的部分，以近年来学界的成果和自己

---

[4] 刘再生：《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，载《音乐研究》，2007年第4期，第5—13页。

的爬梳耕耘，对近代史中的传统音乐发展、音乐教育、音乐理论、音乐表演等领域缺失之处进行补充或补白。以自己的默默劳作应和“重写”，对近代乐史予以了专题诠释和人文关怀。

二、《简述》对“新史学”思潮作用于音乐史研究的拓展

在大史学领域中，由中国人民大学发起的、为纪念梁启超“新史学”理论诞生百年而组织的多学科“新史学”研讨，成为近年来史学领域的重要思潮。〔5〕中国音乐史学科也受其影响，尤其在近现代音乐史中，一部分学者将“新史学”的观念渗入其中。〔6〕反映在：除了对“主流”音乐家或音乐事件的补遗（发掘与论述新史料）外，还关注“非主流”的音乐家及事件，甚至对历史上饱受责难的人物或事件进行研究。其内容亦在《简述》中所体现，这除了对以往史著中的“音乐创作”进行深化外，还对汪著中没有涉及的作曲家进行补遗，对边远史实进行增加，甚至对传统近代史论述中的阐释方法进行改变等，这些都是“新史学”思潮之体现，拓展了中国近代音乐史研究视域。

（一）对以往史著中内容进行深化

随着学术研究和学科发展的推进，主流作曲家的史料得到了新开拓，研究得到新发展。《简述》吸收其成果，体现了学科在新史学思潮下的发展。如对学堂乐歌、萧友梅、王光祈、黄自、聂耳、冼星海、江文也、马思聪、谭小麟、民族歌剧《白毛女》等乐史专题的阐释。学堂乐歌部分，《简述》从宏观视角§(6)、微观视角(§4、7、8、9)等方面对原近代史部分的“学堂乐歌”进行了基于新研究成果的深化，有对钱仁康、孙继南等专家新成果的借鉴，也有作者自己探研的植入，如对山东登州《文会馆志》中的乐歌考源。〔7〕再如对萧友梅的评述，《简述》分“早期”§18)和“国立音专”§35)等部分对萧氏在20世纪二三十年代的音乐史实进行专题论述，除深化原来对萧氏音乐创作、学术成果方面的研究外，还借鉴近年来萧友梅研究领域的最新成果，对其在音乐教育方面的贡献作详细论述，文中引用了大量回忆录和发掘的新史

---

〔5〕王念群等：《新史学——多学科对话的图景》，中国人民大学出版社，2003。

〔6〕胡小东：《〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》，载《人民音乐》，2009年第3期，第90—93页。

〔7〕刘再生：《我国近代早期的“学堂”与“乐歌”——登州〈文会馆志〉和“文会馆唱歌选抄”之史料初探》，载《音乐研究》，2006年第3期，第39—49页。

料，如萧淑娴、朱英、龙渝生等人的回忆文章，戴鹏海、黄旭东、汪朴等人对萧氏史料的挖掘。这些拓展体现出《简述》对最新研究成果的关注和新掘史料的重视，对以往史著中相关内容进行了深化，显示“中国近代音乐史”作为年轻学科的旺盛发展趋势。

（二）对非主流音乐家的增补

“新史学”对非主流历史部分的关注也影响到《简述》的论述，对非主流音乐家甚至对饱受责难的音乐家也给予关注，如：外国乐人在华的音乐贡献（如传教士狄考文夫妇、齐尔品、阿隆·阿甫夏洛穆夫、查哈罗夫、梅百器等）、以往史著中所谓的非主流音乐家（如张謇、李华萱、杨仲子、柯政和、王露、吴梦非、程懋筠、郑觐文、周淑安、韦瀚章、何安东、王洛宾、吴伯超、夏之秋等）、以往饱受责难的音乐家（如黎锦晖、黎锦光、陈歌辛、李惟宁）等。这些新增入的音乐家在近代都曾做出积极贡献，而且也对其进行了不同程度的探析，更有史料的大量挖掘，如对来华进行音乐活动的传教士已有冯文慈、陶亚兵、廖辅叔等人做过专题研究，这些成果被《简述》吸纳，突出了外国音乐家在中国音乐史发展上的地位。对近代外国音乐家“口述”资料的发掘体现了《简述》的“新史学”史料观，如对吴伯超所挖掘出新的史料，对黎锦晖兄弟等在中国乐史上饱受责难的“黄色作曲家”，《简述》名其作品为“时代曲”和“流行歌曲”，是对其音乐贡献的客观恰当评价，这些论断的出现与近年来新史料的发掘和孙继南、杨子林、李岩等人的研究密切结合。客观地说，音乐家在乐史上的贡献无所谓主次之分，也不应有政治因素的过多左右，像肖斯塔科维奇、瓦格纳的音乐史贡献，并没有因为其强烈政治倾向而埋于乐史尘埃，他们的历史评价只因其音乐贡献而存留于史，《简述》的史论也如此。

（三）对边缘史的增加

一部音乐史，尤其是用于教材的音乐史往往对边远历史事象有所忽略。《简述》利用其专著型乐史的学术空间及优势，将“新史学”对边远史、小史的关注纳入其间，体现了近代史研究的新动向。如：西乐东传（§2、3、5、30）、京剧在近代的成熟历程（§10、13、29）、近代音乐教育史（§3、16、18、24、27、35、36、40、52、57、68、70、71、72）、近代音乐思想史（§15、32、50、65、66、67、82 等）、近代音乐期刊史（§8、37、44、58 等）、近代音乐表演史（§6、20、30、38、51、73、77、78）、近代民间音乐研究史（§4、10、25、28、56、62、79、81 等）、港澳台近代音乐史（§86—88）等。宏大的历史是由琐碎的小史组成的，边缘史、小史因其生动、丰富而受到近来“新史学”的特别重视。《简述》吸纳其思想，对在近代音乐史中不被重视的或重视不够的边缘事象给予关注。如上所述的前四类是以往史论重视不够的，后四类是不被重

视或无视的，尤其是后者可谓《简述》之开拓。其对当下学科的发展趋势具有重要的理论借鉴价值，如《简述》中对民间音乐研究剧社发展的考索，对近来的传统音乐研究具有一定的指导意义，对人们深入认识及如何发展现在的“集成”、“集成后”研究将具有相当的借鉴价值，对人们在“中国民族民间音乐集成”后续研究具有启发性意义。再如对鲜见于乐史的近代音乐期刊发展历程的考述，《简述》不仅考察出这一“小史”的历史线索与价值，也为日益发展的当下中国音乐期刊提供了参照，如对音乐期刊作用于音乐教育、音乐创作、音乐思潮发展的论述与引导等。《简述》将港澳台乐史研究成果纳入乐史专著并用于教材不仅体现了中国近代史日趋合理完善的架构，也体现出边缘史研究在历史研究中的地位。

（四）对传统近代音乐史阐释方法的发展

梁启超在 100 年前就提出新的历史需要新的研究方法，更需要与现实生活有所联系。[8] 中国近现代音乐是在西方音乐影响下建构起来的新艺术，理应采用有别于古代音乐史的阐释方法，刘再生是中国古代音乐史研究名师，深知其妙。《简述》对其传统发展的阐释法体现在：① 在史料的征引、甄选上较多地考察了报刊评论、相关人士回忆录等，这符合于近代史史料的特点，史料丰富使其阐释亲和可信；而在论证上又注意了“孤证不为证”的理念而较多地发掘新的史料，其阐释翔实可靠。② 在叙论的手法上，《简述》以叙述为主，论析为辅，以史料说话是其潜在宗旨，体现了新的历史阐释方法的考据性；加上文辞俊美、流畅，带给读者以阅读的畅达与愉悦，体现近代史学在文辞的运用上较之于古代史更为具有亲和力的学科；《简述》论述中往往在专题的首尾部分安排数语文采颇高的评论语句，给篇章以“点睛”之妙。③ 在体例上，对引用文献的详细呈现（尾注）不仅体现了史学家严谨治学的态度，也为后学者进一步研讨提供了线索。④ 在研究的方法上，详查文史、求访名家、缜密阐述、真诚制史、统而为之，是《简述》利用近代史学所具有鲜活、及时的史料特点，运用合理阐释方法来体现直观感受。这些对传统近代音乐史阐释法的发展是近代音乐史在“新史学”背景下的新动向。

三、《简述》的个性与语言之美

《简述》的个性之美首先体现在宏观体例上，它以专题论述的形式形成其“点”，再以多“点”成其“线”，其论述由点成线、水到渠成。《简述》中由每个专题独立成

---

[8] 梁启超：《中国历史研究法》，人民出版社，2008，第 1—4 页。

篇，并连为一体，以专题论述的“点描”手法勾勒宏观史学线索。其专题、个案诠释之法，彰显出作者在史学与文学方面的素养与才华。专题之法，除了给人以体例新颖、论述集中的特点外，还给人以易于课堂讲授和自学的优势，可见《简述》撰著之初就对读者给予了“换位”的考量，体现出音乐研究人文化、史学阐释人性化的特点。

除了作为专著所具有的个性特点外，作为教材的《简述》还有单课教学的教案特点，尤为值得一提的是所引用的179幅图片和135首作品音响，给乐史教学提供了直接的印象，有些图片或音响都是极其珍贵而难以获得的，为备课提供了极大方便，也给学生自学或深入研究提供了线索和思路。个性之美其次表现在微观细节上。正如孙继南在“序”中所言，对人物生卒年月日的精确考订不是件轻易的工作，也体现出作者对“音乐家生命的尊重”。同一历史事件援引多种资料，报刊评报的、口述回忆的、杂言辅述的，由此形成立体、多元的史料框架，体现出史家“以史料说话”的治史观。对所引史料，《简述》均注明出处，以为史学的发展提供参照。

个性之美的细节还体现在其语言之美上。如果说乐像、乐响的基础建构是《简述》呈现给史学教育界和读者最直接的史学印象的话，朴素、潇洒而颇富儒雅的文风是《简述》拉近读者距离的又一外在特质。《简述》反映在文字阅读愉悦上最直接的体现首举各专题的标题，它们采用主副标题相结合的形式，主标题着意于诗化的表意，副标题着意于具体内容的达题。如§5“洋洋之声触耳皆是——近代西式军乐队的传入”，§13“徽汉融合 三甲鼎立——京剧的成熟期”，§18“日月光华旦复旦兮——萧友梅早期音乐教育活动与音乐创作”等，各专题名形式迥异、言简意赅，诗意与具象之美尽皆其间。文中内容的叙论也与标题相对应，以洒脱、简洁之文风行云流水般地阐释近代乐史。“画龙点睛”式的美文在各专题的首尾多见，显示出刘先生表意乐史文风之儒雅、畅达与简洁，传递给阅者以音韵美感，将轻松、畅达文风的叙论代替刻板、严肃的史述。

《简述》专题论述之体例特点综合了古典历史阐释的纪传体、典制体等多种手法特点，是刘先生性情之体现“文章真时性情见”；细节之注意是其既往史学耕耘精神之体现，而语言之妙则可以看出刘先生情趣儒雅情怀，也暗含着童心与恬淡，可谓“谈笑深处风雨来”。

四、对《简述》的综论及相关问题的思考

《简述》以专题论述的体例，用俊美畅达的文辞，征宏富博引的史料，阐释了中国近代音乐发展之成就。它凸显出近年来中国近代音乐史研究成果之丰富，并借鉴了“新史学”对音乐史研究之促进，将乐史中典型的、重要的、非典型的、非重要

的、主流的、非主流的音乐事象尽收眼底，是谦虚、豁达而富有生活情趣的刘再生近年来在中国近代音乐史研究上的理论综合。目前，很多高校已将《简述》作为主要或参考性教材，体现了《简述》的学科现实价值，与其所暗含的宗旨（新史学研究中对现实生活的关注）不谋而合。

但《简述》中也似有值得商榷之处。如有学者认为它的论述范围超过了“近代史”（1840—1949），有些内容涉及现代、甚至当代范畴，这也许是近代史研究中常见的、较为麻烦的时间跨度问题，但作为严谨的学术著作要尽可能解决之。潇洒的论述语言中也有“过火”的部分，超越了历史评价的客观性尺度，这或许是由其性情之所至。而由于专题论述所导致的历史材料分割现象，使历史线索阐释的延续性受到不同程度的削弱。历史纵向关系的脉络梳理、历史事象横向比较中的功过得失等，由于专题论述的阻隔而使其纵横向对比关系及其所欲揭示的史学线索模糊。专题论述在体现其优势的同时，也透露其缺点：专题讨论不可能触及近代史领域中所有事象，也许其中的缺失将成为人们以后指责的新目标。如此看来，《简述》还需要做些思索和调整，如采用细说与统论相结合的方法，以此顾全点、面的论述。

阅读之余，笔者也在忖思，《简述》所开辟的专题之途径将会为后学者提供哪些启迪呢？黄自留美、王光祈与萧友梅留德的史料可以成就一篇篇价值颇高的长文、专著或博士论文，那么，刘先生所开展的专题阐释之路将会打开很多风光无限的窗口，由此体现近代音乐史研究视野的开阔。随着中外音乐交流的顺达，近代史将开辟更多的研究方向，如冼星海、丁善德、马思聪等。

音乐小史领域的开拓与构建已在近年来包括《简述》的研究中凸显，各类社会科学课题征集中也已明确指出断代史、专题史、地方史、体裁史、口述史等各类“小史”的研究方向，并有部分成果出现，如少数民族音乐史、唐代音乐史、西藏音乐史略等。但从数量上来看还未形成规模，从质量上看还无法与音乐方面的“大史学”相抗衡。所以，期待更多研究者加入到这类乐史研究中来。

有学者认为“重写音乐史”只是文本的“误读”，对于“新史学”作用于近代史研究，有学者认为只是方法论问题。从《简述》的成功可见，这些新音乐思潮的出现及其影响渗透还有其广泛深远的实际意义，对其进行更大更广范围的开拓，仍将是乐史今后研究的新方向。

最后，我要表达对刘先生的敬意。他在古稀高龄仍以年轻的心力进入近代史这一“雷区”，其中很多观点和角度都是充满智慧和新锐魄力的，其满溢的学术热情与激情值得后学效仿。从书名在20年前就请蓝玉崧写就来看，刘先生志存高远的学术构想值得发扬。

（原载《中国音乐学》2011年第1期）

海纳百川　史论交融

——评刘再生《中国近代音乐史简述》兼谈重写音乐史

常江涛

前　　言

2009年7月，人民音乐出版社出版了我国著名音乐史学家、音乐评论家刘再生教授的学术著作《中国近代音乐史简述》。本书的问世，对于刘再生先生来说，可谓是经历了一番凤凰涅槃般的过程。早在1989年，刘先生的第一本史学专著《中国古代音乐史简述》出版后，其新颖的体例编排和富有趣味的写作风格，在学术界和读者中产生了极大的影响。此后，他本还想继续将自己对中国近代历史的研究成果付诸文字，但苦于当时的学术环境和自身水平所限，最终不得不放弃了这个念头。20年后，已是满头银发，步入古稀之年的他，仍按捺不住当年撰写中国近代音乐史的热情，最终还是将这部展示中国近代音乐文化的历史长卷呈现在了读者面前。这可以说，本书的出版既完成了刘先生心中多年来的一个夙愿，又圆了广大读者的一个期盼已久的梦。

在本书中，刘先生将中国近代历史划分为清末民初、20世纪20年代、30年代、40年代四个历史时期进行了解读。清末民初时期自鸦片战争至“五四”运动，其后基本以10年为一个阶段。作为《中国古代音乐史简述》的姊妹篇，本书在体例上继承了前作以不同时代音乐文化特色专题式写法的惯例，通过90个专题的形式，将中国近代音乐历史（1980—1949）的发展脉络进行了全面梳理，使人耳目一新。随着近几年中国近现代音乐史学研究与教学的不断深入，本书的发行面世，犹如在这盛夏酷热之时，又添加了一把干柴烈火，使我国近现代音乐史学界兴奋不已。一部历史著作，如背后没有大量可靠的史料和史实，是无法成为一部“信史”的。本书即

是一部通过翔实的史料，包容的态度，客观的精神和严谨的逻辑写作而成的，具有很强的阅读性和史料性，是近年来颇为出色的一本近代音乐史专著。

本书特色

历史是由人创造的。一部近代音乐史即一部近代音乐家的历史。关注、研究和诠释音乐家本身，以及他们对于推动中国近代音乐的发展和产生的影响，则是本书最大的一个特点。

我国著名音乐学家郭乃安先生曾说过："人是音乐的出发点和归宿"，"音乐学，请把目光投向人"。[1] 德国20世纪下半叶最重要的音乐学家卡尔·达尔豪斯(Carl. Dahlhaus)也曾谈道："历史的终极目的是，理解或解释往昔的人类行为。……不论政治、社会活动与作品创作之间的区别有多大，这种区别并没有从根本上影响历史知识的基本结构……"[2]这句话，表达出两层意思：一是，要求史学家应多关注音乐家本身。二是，要求史学家克服不同意识形态的干扰，客观地分析音乐家与音乐现象之本来面貌。

刘先生正是抱着上述"以人为本、以史为鉴"的态度，客观、公正地诠释，在近代中国大地这个特殊的舞台上，轮番登场的诸多音乐家和上演的各种音乐现象。在书中，他不仅记录了许多以往被史学界公认的音乐家，同时也将目光投向了那些以往由于历史原因而被学界"边缘化"的，且同样推动我国近代音乐发展的音乐家们。由此，刘先生打破了长期以来意识形态的束缚，将以往近代音乐史著作中那些在国统区或沦陷区活动的、遭到排斥或非议的音乐家，如李抱忱、何安东、程懋筠、柯政和、夏之秋、吴伯超、谭小麟、李惟宁、黎锦晖、青主等都一个个以专题的形式重新加以重视，并给予了较为公正的评价。例如，程懋筠，这位在我国近代音乐史上做出过重要贡献的音乐家，由于曾谱写了"中华民国国歌"而一度被我国近代史学界排斥的音乐家，而作者又使其重新回到中国近代音乐史书中。刘先生在全面客观的描述与诠释的同时，还给予"程懋筠在近代音乐史上的历史地位无疑值得肯定"[3]这般如此高的评价。再如，在"文革"中曾被划为"右派"，受到严重冲击的近代著名音乐家何安东，同样在我国近代音乐史中销声匿迹了很长一段时间。近年来，中国

---

[1] 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社，1998。

[2] 卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，上海音乐学院出版社，2006，第59页。

[3] 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009，第340页。（以下简称《简述》）

艺术研究院音乐研究所李岩研究员发表了《纪念何安东的历史意义》[4]一文，将这位曾为我国近代音乐发展做出过突出贡献的音乐家，重新拉回到了人们的视野之中。刘先生凭借着史学家的责任感，将这位音乐家也收录在本著之中，弥补了历史的缺憾。此外，对于黎锦晖和青主这两位曾经受到过极大非议的音乐家，作者对他们在近代音乐史中的贡献都给予了充分的肯定。所有这一切，都表现出作者强烈的史学责任感，从而也使得本书具有了很高史学研究价值。

除上述打破意识形态束缚，客观、公正诠释近代音乐家之外，本书还有如下几个显著的特色。

1. 内容涉猎广泛，风格趣味多样

虽然本著书名使用了“简述”两字，尽管每篇专题文字量不大，但文中涉及的音乐史范围甚广，其内容不但在一本书中包括了传统的音乐学家和历史事件，同时也涉及了古琴派别、音乐期刊、歌剧教育、港澳台音乐概况以及音乐思潮等诸多内容。而且，对于这些内容，作者不但用简洁的语言进行了素描式的概述，而且几乎也都加入了自己或其他学者的客观评论。可以说本书“简而不简，述中有论”，可谓之“海纳百川”式的近代音乐史专著。这一点是其他同类著作不可与之比拟的。

此外，刘先生在本书中，依然继续秉承他那充满细节性和趣味性的写作风格，从而使得近代音乐史学这门原本枯燥乏味的学问立刻生动鲜活起来。所以，本著非常适合在校的学生使用。同时，由于作者长期从事教学工作，因而书中对于音乐家和历史事件的诠释比较符合当前学生的知识结构，具有很强的针对性。较之同类专著，如汪毓和著《中国近现代音乐史》(第三次修订版)有更大的优势。因此，本书既可作为近现代音乐史研究者的案头书目，也可作为专业、师范音乐院校的音乐史教材使用。

2. 大量吸收新成果，不断探索新领域

本书不但史料翔实，而且广泛吸收当前学界的最新研究成果于文中。这体现了刘先生与时俱进，不断探索的学人风范。

音乐思潮的研究，是目前我国近代音乐史研究中一个比较重要的课题。自中国音乐学院张静蔚教授开启了较为系统有关音乐思潮的研究后，近年来国内诸多学者也将此作为中国近代音乐史学研究的一个非常重要的领域，并诞生了一批新的音乐思潮研究成果，如：冯长春著《中国近代音乐思潮研究》、余峰著《中国近代音乐思想史论》和梁茂春、李岩等主编《中国音乐论辩》等。近代音乐思潮的研究，

---

[4] 李岩：《纪念何安东的历史意义》，载《中国音乐学》，2008年第1期。

对于研究中国近代音乐史具有非常重要的意义。因为，一部音乐作品和一件音乐史实的产生、发展，其背后都有一定音乐思想、观念的支撑。对音乐思潮的深入研究，有助于我们了解和把握音乐家创作的思路，音乐事件产生的动因，更接近历史的真相。在本书中，刘先生特意使用了6个专题，将自己和上述学者对音乐思潮的研究成果专门地进行了较为全面的阐述。不但如此，他还在其他一些专题中也加入了音乐思潮的论述，让读者可以了解事件背后的动因。

新史料的发现和新领域的探索在本著中也有所体现。例如，作者专门用了一个专题对新发现的史料山东登州《文会馆志》中的10首学堂乐歌歌曲，进行了全面的介绍。并由此史料得出了“这些作品遥遥领先于20世纪初学堂乐歌在我国文化中心上海蓬勃发展的阶段”，“‘文会馆歌曲’标志着中国学堂乐歌的滥觞，西方传教士在中国开办的教会学堂则是中国早期学堂乐歌之策源地”〔5〕的结论，并打破了以往对学堂乐歌研究的定论，在中国近代史学研究中具有重要价值。另外，作者对“港、澳、台地区的音乐”、王洛宾西部歌曲的介绍和缪天瑞、杨荫浏两位近现代音乐大师的评述，在目前同类近代音乐史专著中都尚属首次，具有很强的开拓意义。

3. 旧史新论，往论新评

作者在“后记”中写道：“一本新著，新材料的大量运用无疑重要；旧材料中‘新史料’的发掘，同样有着特殊意义。”〔6〕没错，对旧史料的重新发现、研究而得出的新结论，并不亚于从新史料的研究中得出结论的意义。例如：在“自西徂东——西方传教士纷纷踏上中国国土”一节中，作者对西方传教士在中国的种种历史活动，采取了一种辩证的看法，认为既有消极的一面，也有积极的一面。对以往论述中所说的西方传教士带来了西方音乐文化的大规模“入侵”，他并不认同，同时，认为对西方传教士来华而产生的正负影响的研究，对于重新解读中国近代音乐历史有着特殊的价值。此外，还有一例。近代史学界，对于黄自一般只关注于他的作曲作品和理论著述，但对于他在音乐评论方面的价值也知之甚少。在黄自专题中，刘先生特意用了一个段落大概叙述了黄自有关的音乐评论思想，并给予“这些至理名言，同样有着永久的价值”〔7〕的评价。在赵元任专题中，作者还从赵氏于1928年担任“中央研究院历史语言研究所”研究员时到各地采风这一细小的史料中，总结出了“赵元任是我国近代最早有计划地深入民间、实地调查与采集民歌之第一人”〔8〕

---

〔5〕《简述》，第20页。

〔6〕《简述》，第567页。

〔7〕《简述》，第207页。

〔8〕《简述》，第95页。

的新观点。

我国近代音乐史专著中，大多有个不成文的“惯例”，那就是对于作曲家，一般只关注他们的音乐作品、分析其创作背景，而较少关注作曲家的音乐思想。这在近代音乐史研究中是一个很大的弊端，作曲家的音乐思想和音乐作品都是音乐家完整的组成部分，应该给予同样的重视。刘先生在书中克服了这种只分析作品，不剖析思想的弊端。对于以往作曲家的评述，他从音乐思想角度作重新评价，从而有机会多一个角度来了解我们所熟知的作曲家。对革命音乐家冼星海的音乐创作研究，常见于各种近现代史著作之中，但他的音乐思想却提及甚少，甚至有些著作只字未提。为此，刘先生在介绍冼星海时，特意撰写了两个专题，一个专门介绍他的音乐创作；而另一个则专门介绍他的音乐思想，从而彰显了作者双重角度的分析观。

4. 重视前人忽略的史实

由于某些特殊的历史、政治原因，以及以往中国近代史学研究程度的不深入，使得有许多重要的音乐家和音乐史实没有得到应有的重视。刘先生凭借自己几十年的史学研究功底，将以往忽略的史实加以归纳整理，奉献给读者以弥补以往的缺失。

在以往近代音乐史的著作中，对外籍音乐家的相关信息提及甚少。而在本书中，作者对来华的著名外籍音乐家，如狄考文夫妇、齐尔品、查哈罗夫、阿隆·阿甫夏洛穆夫都分别用专题进行了详细的叙述，并充分肯定了这些外籍音乐家对我国音乐事业的贡献。另外，在以往中国近代音乐史著作中，著者大多将自己的笔墨用于关注音乐作曲家和理论家身上，浓墨重彩地介绍他们的生平、作品和思想，但对于音乐词作者和歌唱家在近代音乐史中的重要贡献却很少提及。刘先生在本书中对近代词作者和声乐家给予了充分的关注，采用两个专题分别对具有代表性的三位词作者韦瀚章、易韦斋、龙榆生和三位歌唱家周淑安、应尚能、赵梅伯进行了介绍，充分肯定了他们对中国近代音乐发展的贡献，弥补了以往著作中的缺失。

5. 立体的音乐史专著

本书中插入了179幅图片和特选谱例12首，另外还附赠一张含135首(部)作品的MP3音响资料光盘。如此丰富的图片、视听资料，打破了我国近现代音乐史音响丰富，图片史料翔实，但缺少集中归纳面世的尴尬。这些多媒体资料的采用，抛开了文献文字的枯燥性、平面性，使得尘封已久的历史变得生动、立体起来，以加强历史真实感与直观性。

虽然，《中国近代音乐史简述》已是近乎接近于完美之作，但其中仍有些不尽如

人意的地方。

第一，作者对书中收录的音乐家几乎全作正面评价，缺少负面评价。“金无足赤、人无完人”，音乐家的“功过得失”对于史学研究具有同样重要的价值，缺少一方，都将使读者无法全面客观地了解音乐家的全貌。第二，缺乏对少数民族地区音乐内容的记录。近代少数民族地区的音乐史也是我国近代音乐历史的重要组成部分，少数民族地区的音乐文化对推动中国近代音乐历史发展也起到了非常重要的作用。第三，缺乏对民族民间器乐、曲艺方面的描述与介绍。本人拙见，希望作者在今后的近代音乐史研究中，能对上述三个方面给予更多的关注和修正。从而，使读者看到一个更加客观、完善、多元的中国近代音乐史之景观。

结语

“重写音乐史”这是一个已经谈论了将近30年的老话题。在我国音乐史学科中，一般按历史时间段，将中国音乐史划分为两大部分，即：古代音乐史学和现代音乐史学〔9〕。而在现代音乐史学中，又可将其划分为近代音乐研究、现代音乐研究和当代音乐研究三个子学科。近代音乐的历史，是将1840年鸦片战争至1949年中华人民共和国成立作为研究的起止年限。作为音乐史学中一门年轻的分支学科，中国近代音乐史学研究也已走过了100余年的发展路程。在这段时期内，我国近现代史学在意识形态上经历了一个漫长而坎坷的转变过程。在本著最后一个题为“走向凤凰涅槃时代——中国近代音乐历史的回顾与展望”的专题中，刘先生这样写道：“中国近代音乐是在社会形态与文化形态转型的双重性历史背景下发展起来的。”〔10〕此句一语中的，深刻地揭示出中国近代音乐史科的研究，是经历了一个漫长而曲折的历程。

早在20世纪三四十年代，我国近代音乐史学就已较为系统地开展了一些初步的探索。例如：在20世纪30年代，由音乐教育家李树化撰写的《近代中国艺术发展史》的“音乐”部分，对早期我国音乐发展第一次进行了较为全面客观的概述。在20世纪40年代，解放区和国统区的音乐家，如冼星海、吕骥、李凌、赵沨等人在毛泽东理论思想的指导下开展了“新音乐运动史”，即在中国共产党领导下的音乐运动研究。〔11〕此后，这股带有强烈意识形态的音乐史研究思路，由于政治原因的影

---

〔9〕 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，载《黄钟》，2002年第3期。

〔10〕《简述》，第516页。

〔11〕 张静蔚：《中国近现代音乐史学》，载《南京艺术学院学报》，2004年第4期。

响，逐渐形成了近代史学研究的主流。并且，自新中国成立后，在相当长的时间内我国音乐界都受到此“汹涌之潮”的影响，对我国近代音乐史的研究产生了一定的负面作用。虽然，当时有少数有责任感的音乐史学家敢于挺身而出，反对政治因素干预学术研究，但终究寡不敌众，他们的声音很快便淹没在蔓延全国“左”的思潮之中。当时，在中国大陆提出了要编写“人民的音乐史”“革命的音乐史”的较为偏激的口号。因此，我们可以发现，解放初期的近现代史的研究，大多集中在革命音乐活动和革命音乐家及其相关作品方面，如冼星海、聂耳等音乐家。此时，诞生了两部最早的近代史专著：上海音乐学院于1958年编写的《中国现代音乐史》稿和中央音乐学院音乐研究所于1959年编写的《中国近现代史纲要》(未定稿)，以及15册较为系统的研究资料——《中国近现代音乐史参考资料》。这些论著的诞生，对我国近代史研究来说都具有开创性和奠基性的意义。

“文革”结束后，由于思想观念的解放，中国近代史学的研究开始有了新的发展。在较为宽松的学术环境下，音乐史学家们溯本清源，逐渐摆脱主流意识形态的束缚，突破以往不敢涉猎的“禁区”，重新对近代“五四”以来若干重大的音乐家、音乐作品、音乐思潮和音乐事件等相关问题展开探讨研究。此时，诞生了一批近代音乐史专著：1984年汪毓和著《中国近现代音乐史》(后经历了三次修订版)；1991年孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》近现代部分；夏滟州著《中国近现代音乐史简编》；陈应时、陈聆群主编《中国音乐简史》近代部分；余甲方著《中国近代音乐史》；居其宏《20世纪中国音乐》；徐士家著《中国近现代音乐史纲》；刘靖之(香港)著《中国新音乐史论》；赵广晖(台湾)著《现代中国音乐史纲》等。这些著作相对于建国初期的音乐史专著来说，从内容到思想已经有了质的飞跃。但在某些著作中，仍旧摆脱不了意识形态的枷锁，使之学术价值大打折扣。

面对“重写音乐史”这个严肃的话题，刘先生在本书的后记中，发出了这样的感慨：“一部中国近代音乐史，是一百多年来所有爱国音乐家共同创造中国音乐文化的历史，其中或多或少涉及与主流意识形态之分歧。究竟按照历史本来面目反映历史真实，还是屈从于权力话语而唯命是从，对于历史诠释者而言，又是一个无法回避的问题。”〔12〕不过，他在书前“几点说明”中的第四点，回答了自己对于此问题的态度：“每一专题力求原原本本、有根有据地反映所论述之内容。标题或概括历史事件，或评价历史人物，或引述音乐家核心话语，立足于以历史事实证实历史本来面貌。”〔13〕这几句简洁而有力的话语，深刻地表现出刘先生作为一名音乐史学家所具备的严谨、求实的学术态度。以这种态度来看待历史，避免了以往音乐史著

---

〔12〕《简述》，第567页。
〔13〕《简述》，第2页。

作中抽取文章部分段落，以偏概全歪曲史实，以及“阶段论”著史等诸多负面问题。从而使得《中国近代音乐史简述》这本专著，成为研究我国近代音乐文化的一部可靠“信史”。

近代著名启蒙思想家、史学家和文学家梁启超先生曾说过：“极忠实以搜集史料，极忠实以叙论之，使恰如其本来”。〔14〕本人期盼，能有更多像刘先生这样有责任感的近代音乐史学者，谨记前人教导，不断写出具有历史“真实感”的中国近代音乐史著作来。

（原载《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2011年第1期，
第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文二等奖）

---

〔14〕梁启超：《历史研究法》，人民出版社，2008年。

两种历史观念　两种史学风格

——评汪毓和《中国近现代音乐史》第三次修订版与刘再生《中国近代音乐史简述》

张斯絮

2009年，在中国近现代音乐史学界有两本重量级的新书几乎同时进入了我们的视野——汪毓和《中国近现代音乐史》“第三次修订版”（下文简称汪著）和刘再生《中国近代音乐史简述》（下文简称刘著）。看到这两部新书，笔者首先不禁由衷地钦佩两位学界前辈的学术韧性。汪毓和的《中国近现代音乐史》自1959年始作为中央音乐学院试用教材，经过1984年正式出版，1994年、2002年的两次修订，可以说已被学界奉为经典。而今，八旬高龄的汪先生仍在精益求精地做着修订的工作，如同第三次修订版前言中所说，主动要求这次修订是“作为自己生前对写史的最后一搏”（第1页）；而刘著也是继1989年《中国古代音乐史简述》〔1〕（下文简称古史）出版，并赢得绝佳口碑之后的又一力作。据书中后记所言，其实早在古史出版之际先生就“曾有继续往下写的愿望”。然因“学术气候”和“个人功力”两种“内外因素”搁置下来。抱着“若无新意，不如不写”的信念，近20年的酝酿才迎来此书的问世，着实“经历了一番曲折”（第567页）。

在同一时间、由同一出版社出版了同一研究对象〔2〕的理论著作，真可谓无巧不成“书”。然经过笔者的一番细致阅读，发现两书在成书的几大基本要素——内容、结构、风格以及实用性方面均存在显著不同，或许以对比的方式来对两书进行评介，更能凸显其各自特色，下文就从诸方面有针对性地来谈。

---

〔1〕 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989。

〔2〕 汪毓和在第二次修订版修订说明中做过解释：“书名本应予以改为《中国近代音乐史纲》（1840—1949）；但考虑到原书在广大读者中的影响，现仍作原书的修订版形式出版。”

首先，在内容方面，两书都极大地体现了近年来学科视野的拓展和开阔。相比第二次修订版[3]，汪著新增了第八章，“民主革命时期的音乐思想和理论研究”被提升到了一定高度。在本章中，作者将原书散见在各个章节中关于音乐思想、理论研究的论述进行了系统的梳理和汇总，补充介绍了很多原书中未曾提及的重要理论著述(例如周淑安的《声乐问题的随感录》、程懋筠的《关于讨论固定唱名法及首调唱名法的一封公开信》，以及对外国学者理论著作的一批翻译著述等)，并且增设了新专题“杨荫浏的音乐理论研究”。同时，对于音乐社团、音乐演出等社会音乐生活，特别是外籍音乐家在中国的活动，汪著也给予了更多的关注，全书涉及这一内容的文字补充了大量的音乐史料，在“长期留居中国的外籍音乐家及其音乐活动”一节中对阿甫夏洛穆夫、齐尔品、范天祥均作了专题介绍。另外，学界对传统音乐的越发重视，也使汪著容纳了更多在近代发展显著的地方小剧种。比如在第一章“鸦片战争后中国传统音乐的新发展”中增加了“北京单弦”“广东粤剧”“楚剧”等专题。

刘著因为不像汪著那样，以史学教材为编写目的受到课程学时的限制[4]，所以在内容上显得更为包罗万象、细致详尽。刘著按照时间段分为四个编目(详后)，在编目下设专题，全书共分 90 个专题来梳理我国近代音乐史的发展脉络。其中不仅有影响力卓著的作曲家(作者将由作曲家黎锦晖开启的平民音乐线索，延续到了“陈歌辛、黎锦光的流行音乐创作”，笔者认为思路比较新颖)，也有重要的歌唱家(如专题 38“最早留学归来的中国声乐家——周淑安、应尚能与赵梅伯”等)、指挥家(如专题 30“梅百器与‘上海工部局管弦乐队’”等)、音乐教育家(如专题 40“中国近代钢琴教学奠基人查哈洛夫”等)，甚至是搜集改编民歌的音乐家王洛宾、与著名作曲家长期合作的词作家韦瀚章等均有专题书写。对于音乐理论，此书也给予了相当的重视，不仅在每编均安排了对这一时段音乐理论著作、音乐期刊、音乐文化思潮的回顾，而且花费了浓墨重彩去讲述那场对中国近代音乐史影响深远的左翼音乐家与“学院派”的论争(刘著将论争分为“吕骥与张昊的一场笔战”“李凌对陈洪的批评”“赵沨、李凌、陈原同陆华伯的论辩”三个专题讲述，专题 64“聂耳在日本东京最后一次讲演”、专题 82“两种不同‘新音乐’思想的内涵与外延”也涉及此内容)。当然，这部书也向学界展示了作者依傍山东本地优势而挖掘的一些具有突破性意义的新史料(例如山东登州《文会馆志》中的“唱歌选抄”“以保存百年之久的音

---

[3] 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》第二次修订版，人民音乐出版社、华乐出版社，2002。

[4] 原文为：“在只有半年时间的、一门音乐通史课程的教材中，对应提什么人、应突出什么人等等，都要有个通盘考虑。如果只要是过去曾经做过一定贡献的前辈都必须写上、写够，作为教材恐怕是不现实的”。汪毓和：《关于“重写音乐史”和为什么大家在音乐史教材编写中一度忽略了“李抱忱”》，载《音乐艺术》，2001 年第 2 期，第 78—80 页。

乐文本向人们展示了我国早期‘乐歌’的历史面貌，起到了改写近代音乐历史的作用”，见第9页）。除此之外，刘著介绍了港、澳、台的近代音乐状况，将一些地方性的重大音乐事件（诸如专题72“国立福建音乐专科学校的辉煌岁月”、专题77“重庆三大管弦乐团联袂公演”）也编选入史，均能显示刘教授独到的学术眼光，以及全面、扎实的史料功底。

第二，对全书结构的调整，是汪著第三次修订最为显著的变化。新版将第二次修订版中第三章“20世纪以来中国传统音乐的新发展”的内容并入第一章“鸦片战争以来中国传统音乐的新发展”中（就笔者理解，是因为中国的传统音乐从19世纪进入20世纪，并未因时代的转变而形成明显的、历史传承的断层。相反，大多数音乐品种得到了延续性地发展）；原“中国近代新音乐文化的初期建设”，上下两章合为第三章；“工农革命歌曲和根据地的音乐”（新版本节更名为“革命根据地的音乐”）、“20世纪30年代城市音乐生活、音乐教育，即黄自等人的音乐创作”以及“左翼音乐运动及聂耳、吕骥等人的音乐创作”均合并至新书的第四章“救亡抗日时期的中国新音乐”……如此，原书13章的内容融合成了新书的前7章。如前文所述，汪著新编的第八章，有相当比例的内容都是将原书中散见于各处的，有关于“音乐思想”、“音乐理论”的文字整合而成的。笔者也注意到，汪著在行文过程中，很多重要的文字段落，原本是“一通到底”的写法，而在新书中都明确到点，并以数字标明（可将第二次修订版的61页新起第二段和第三次修订版的第3页第三段相对照）。如此一来，每个章节的内容都更为集中，全书的逻辑性、整体性更强，使读者看起来脉络、条理也更为清晰，笔者认为这是汪著修改的最成功之处。

而刘著的结构框架，是将整部中国近代音乐史按年代时期划分为“清末民初音乐（1840—1919）”“20年代音乐（1920—1929）”“30年代音乐（1930—1939）”和“40年代音乐（1940—1949）”四编，并将其90个专题划分于这4个编目之下。对此，笔者心存一些疑问：大多数人生活在世界上都不少于10年，中国近代音乐史上的人物也是这样，而且他们中的很多人20多年、30余年都在中国音乐界活动频繁，对中国音乐贡献良多，而将这些人物的专题硬性划分于某一个年代，是否合理呢？至今笔者仍然不甚明白，刘教授划分编目的依据。若以创作盛期（作曲家的创作成果最为集中、最为优秀的时代）来考量，为何谈到“陈歌辛、黎锦光的流行歌曲创作”，文中已说明陈歌辛的“流行歌曲多作于40年代，正是我国城市流行歌曲之成熟期”（第22页），却将此专题划归“30年代音乐”呢？若以创作初始年代来判定，那么为何将1929年已创作重要作品《怀旧》的黄自专题也被划入了“30年代音乐”呢？笔者还注意到，作曲家江文也在刘著中被划分至30年代，而汪著将其归入40年代，这是两本著作明显的学术分歧。

在专题的先后顺序编排上，笔者以为：如果将李惟宁的专题前调，与“学院派”

作曲家成一系列（因为书中讲述李惟宁的代表作《玉门出塞》是在“国立音专时期”所写）；将“夏之秋”的专题前调，与“救亡派”作曲家成一系列（因为书中讲述夏之秋的代表作《歌八百壮士》是一首典型的抗战歌曲）；还有华彦钧的专题，如果能和杨荫浏的专题编排成相邻的（因为书中讲到华彦钧不仅是杨荫浏的老师，而且二人的交往都在对方的人生道路上产生重要影响），会不会更好呢？

然而，在治史方式上，看惯了汪著式的严肃正统，刘著生动流畅的语言表达（例如204页，刘著对黄自“艺术歌曲”的音乐分析，写得如诗如画）似乎更容易引起阅读的兴趣。在历史学界，可以同时兼具学术性与可读性的著作并不多见。而就笔者看来，刘再生教授的著作总有这样的特色。他的《中国古代音乐史简述》之所以能得到广大读者的青睐，这应是个关键性的原因。新书《中国近代音乐史简述》延续了古史的体例——将历史的发展以一个个专题的形式呈现。而这些专题的讲述，常常像是在讲一个个小故事，与汪著不同，作者往往不把关注的焦点放在音乐作品上，而将能够代表主题人物个性、品质的细节挖掘出来——“黄色音乐鼻祖”黎锦晖作为“‘明月歌舞社’的创始人，身边歌星、明星如云，但慈若父辈，不计报酬，一尘不染，有口皆碑”（第103页）；“为了普及‘平民音乐’，曾经甚至不惜放弃赴欧洲‘深造’的机会”（第100页）。在这里，作者又适时引述当事者的核心话语——在给友人的回绝信中黎锦晖谈道：“国中99%还在爱听而且爱唱《十八摸》和《打牙牌》这一类的歌曲！《毛毛雨》总比《打牙牌》进步点儿吧！我始终在尽我的力量引导大家向你们这个方向走来。”（第100、101页）还有很多音乐家，特别是那些曾在中国近代音乐史上受到过批判的人物，如李惟宁、柯政和等，笔者都在刘著中找到了更新的认识。

与此相反，对于在过去的音乐史书中得到高度赞誉的音乐家，刘著也恰如其分地将历史上的反面意见客观地呈现在了读者面前。谈到“人民音乐家”冼星海，刘著总结：“走下‘神坛’的冼星海是一位有血有肉、有理想、有抱负、有个性，有时候甚至很倔强、很任性的音乐家。”（第292页）对于冼星海在延安鲁艺的工作，作者陈述了一些史实，能看出冼星海与当时的很多音乐家，在音乐观念上存在隔阂；而对冼星海的管弦乐作品，作者也摘录了汪立三、刘施任、蒋祖馨于20世纪50年代发表批评文章中的部分文字——由此，刘再生的《中国近代音乐史》为我们还原了一个个生动、立体、具体而完整的历史人物。

若从史书的实用性来考虑，两书可以说各具优势，但从规范程度来看，笔者还是更加推荐汪著。首先，两书都不约而同地注意到了插图、乐谱的编选，也都随书附赠了音响光盘，力求为读者展现一个更加直观、真实，可看亦可听的音乐史。汪著在第三次修订版中，对所有图片的来源和出处都作了说明。而对于所有音响资料，汪著也都尽可能地注明演唱、演奏者，尽量与曲谱相配，声乐作品还附注歌词。

而刘著在这方面的工作则显得较为粗糙。音响资料均未注明表演者，也未说明录音的年代，这样就使听者很难鉴别这些音响资料究竟在多大程度上反映了历史的原貌。实际听过之后，笔者也发现了些许问题：002“文会馆唱歌选抄”冯志谦作歌《恢复志》原本是一首合唱歌曲，然而在 CD 音响中只有钢琴示范演奏的版本，而没有呈现演唱的版本——我们很理解像这样年代久远的歌曲想找到创作当时的录音确实存在困难，但在当代找到几位音乐水平相当的歌者演唱这首歌曲，应不是件难事，不知编者为何不能做到；还有 061 刘雪庵词曲《飘零的落花》音响中多处有明显的咳嗽声等杂音。刘著在书前“几点说明”中解释：“由于作品音响的非完整性，只提供音乐作品大致印象”（第 3 页），但笔者考虑再三还是想在此提出来，期望日后能有所改善，不要因为这些附加因素而影响图书的质量。

刘著在正文之中未插入任何乐谱，而在正文之后附录了 12 首“特选谱例”——也许作者只是想把一些新发现的历史音乐作品（如学堂乐歌《恢复志》、童斐《私立常州中学校校歌》等）以及以往大家不太熟知的音乐作品（如冼星海《忘掉她》等）呈现出来。这样做可以提示学界去研究那些以前关注较少的作品，当然也是很有益处的。然半个多世纪的中国近代音乐史，有无数优秀的音乐作品涌现出来，仅仅展现给大家这样几首，与著作中历史文字的厚重感相比，是不是有点不相匹配呢？

其实，刘著也做了一些相当细致的工作，比如，书中每位音乐家的生卒时间都精确到了年月日。刘教授的业师孙继南在“序”中说：这“不仅需要查阅许多参考资料，进行辨析考证，还要尽可能与这些音乐家的后人或友人取得联系，力求准确，体现对音乐家生命的尊重”（第 2 页）。笔者在阅读过程中也发现了一个实在令人惊异的事实：刘著版权页印有“2009 年 7 月北京第 1 次印刷”，而在刘著第 342 页音乐家缪天瑞的去世时间所记为“2009 年 8 月 31 日”，作者如何将在印刷时间之后的去世日期补充进书中的，笔者不得而知，但起码从这一点即可看出刘再生教授治学严谨的态度。

总体看来，汪著好似一部宏篇交响乐，主题突出、内容精炼、逻辑严谨，但中国有句老话——“曲高”难免“和寡”；而刘著则另辟蹊径，它像是一串精致的组曲，生动、灵活，每个专题各自独立成一支小曲，欣赏者可以依据喜好将其任意抽出单独欣赏，内容也更通俗化，即便不懂音乐、不了解音乐技法，也绝不妨碍理解。

决定两位作者在前文所述内容、结构、写作风格及实用性等方面的诸多不同，主要由于两位在写作初衷、受众群方面的考虑有所不同。《中国近现代音乐史》第三次修订版由于是为音乐史学教材而作，它在框架结构（紧凑、集中）、史料甄选（精炼、重点突出）、内容编排（曲谱、音响丰富，安排有习题）等方面都更加地科学，而且汪教授是作曲出身，他对音乐作品的技术分析洞悉深刻，因而这一内容在汪著中所占分量也很重，使其更突显专业性。而刘再生教授《中国近代音乐史简述》的问世，

或许能为“中国近代音乐史学”赢得更为广泛的受众群。因为对于音乐专业的学生来说，它为我们提供了一本史料更为丰富、翔实、全面且趣味性强的课外读物，而对于社会上广大的音乐爱好者来说，也为他们认识、了解中国近代音乐史，打开了另一扇方便之门。

合上书，细细品味，笔者内心却萌生了一种疑问——假使让汪教授尽情挥洒笔墨，无碍于课本教材的限制，他会把“流行歌曲作曲家陈歌辛、黎锦光”“‘西部歌曲之王’王洛宾”编选入史吗？他会把他们和萧友梅、赵元任放在近乎同等的地位吗？笔者很难给出肯定的回答。从事音乐史学专业的人去看刘再生《中国近代音乐史简述》，往往容易把它当成一本字典，依据兴趣、研究需要而选择章节阅读。而若是一个对中国近代音乐史毫无了解的人，看到这本书，会得到怎样的第一印象呢？他是否能体会王洛宾、陈歌辛、黎锦光与萧友梅、赵元任在一个受过传统音乐史学教育的人在心目中的差距呢？

笔者体会，在两本著作种种不同的表象背后，或许还潜藏着汪、刘二人的学术分歧。汪毓和教授曾在《对中国近现代音乐史研究中几个史学观点的认识》[5]一文中谈道：“吕骥同志曾多次向我提出：‘要写人民的音乐史，不要写成只是少数音乐家的音乐史’”，然“经过几十年自己实际工作的体会”，他也“深感吕骥同志的意见很重要”，汪教授说“要看到中国近代新音乐文化发展的同时，我国各种民间传统音乐也在不停地向前发展”——以此来实践吕骥同志的话，就是所谓“双文化”。

然当读完刘再生整部《中国近代音乐史简述》之后，笔者隐约感到或许刘再生的这部史书更加贴合吕骥先生的历史观念呢？刘著的后记透露些许端倪：“一部中国近代音乐史，是一百多年来所有爱国音乐家共同创造中国音乐文化的历史，其中或多或少涉及与主流意识形态之分歧。究竟按照历史本来面目反映历史真实，还是屈从于权力话语唯命是从，对于历史诠释者而言，又是一个无法回避的考验。史学格局是历史著作的结构脉络，其本质不仅在于著者历史视野之宽窄，更因主观取舍标准而异。”（第567页）直言不讳的个性、耐人寻味的话语，使笔者不得不佩服刘教授的史学、史识、史胆。

近10年来，在中国音乐史学界“重写音乐史”思潮引起热议，论争中众多专家、学者提出各种见解独到、观点犀利的学术命题。然而真正落实到笔、文，并成书的又有几位呢？汪毓和《中国近现代音乐史》第三次修订版与刘再生《中国近代音乐史简述》两本著述虽然代表着两种不同的史学风格，也在不同程度上体现着两位教授各自不同的历史观念，但这正体现了历史学不同于历史本身的可爱之处——横

---

[5] 汪毓和：《对中国近现代音乐史研究中几个史学观点的认识》，载《中国音乐》，1999年第4期。

看成岭侧成峰，远近高低各不同。

正如一位专家所言，在史学界永远需要新史料的发现和新观念的提出，因此“重写音乐史”是一个永恒的话题。而正是这种敢于提出不同学术见解、敢于更新学术思维的著述不断涌现，才能不断丰富音乐史学，赋予音乐史学更鲜活的生命力，推动着音乐史学不断向前发展。

（原载《中央音乐学院学报》2012 年第 1 期，
第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖）

别具一格写信史

——刘再生著《中国近代音乐史简述》读后

李雅宁

刘再生先生是我国当代著名的音乐史学家、音乐评论家。多年来，他一直潜心于中国古代音乐史的研究，其《中国古代音乐史简述》一书自出版至今已获得史学界的广泛好评。近年来，刘再生先生开始将研究视野转向近代音乐史的研究，而新近出版的《中国近代音乐史简述》（以下简称《简述》）一书就是他近年来从事这一领域研究的重要成果，该著作将古代音乐史与近代音乐史相衔接与承继，因此亦可看作是《中国古代音乐史简述》一书的姊妹篇。

《简述》共分四编90个专题，附带特选谱例、图片索引、音像资料目录等内容，时间上跨越了自1840年鸦片战争至1949年中华人民共和国成立以来的一个多世纪的风雨历程，研究对象涉及不同时期的音乐作品、音乐教育、音乐理论、音乐思想等诸多方面。除在史料上有新的突破外，该著作在写作手法及文笔运用等方面也颇为新颖。笔者在认真拜读与学习之后，现将自己的心得体会与本书特色概括为以下几个方面。

一、贯穿全书的专题结构

统揽全书可见，在总的结构布局上作者仍沿用了先前在《中国音乐史简明教程》中的划分方法，即将中国的近代音乐历史划分为清末民初、20世纪20年代、30年代及40年代四个历史时期进行论述，这样的安排既简洁又使得整本著作脉络清晰、组织合理有序。而尤为值得一提，也是《简述》与其他同类论著相比

最具独特性的地方还在于该著在每一章下面分设了众多小标题，虽然这种论述方式在《中国古代音乐史简述》一书中早已有所采用，但以这种专题形式来梳理中国近代音乐历史的发展脉络，刘再生先生首开先河。从作者对各个专题的标题的构思上可以看出，有的专题是侧重于对音乐家的个案研究，有的则是强调于对音乐团体、音乐论著、音乐思潮等音乐史实、史事的研究，文中每个标题都独具匠心，既能以精湛的话语概括出文章所要论述的中心内容，又能帮助读者在寥寥数语中了解整个中国近代音乐历史的发展脉络。本书这种引人入胜的可读性应该是与作者以点带面的史学思维和早年毕业于中文系的文学修养分不开的。

比如，在对音乐家的个案研究中，很多标题都是直接取自于某些音乐家的代表性言论或思想观点。其中，在论述传教士狄考文夫妇、音乐理论家王光祈、外籍音乐家阿隆·阿甫夏洛穆夫、人民音乐家冼星海对中国音乐事业的贡献时就分别援引了“我决心将生命献给中国”“登昆仑之巅 吹黄钟之律”“必须保存和发扬中国民族音乐的灵魂”及“没有一天停下我的笔”的壮志与宣言，在介绍音乐家曾志忞、刘天华和青主的音乐思想时也均引述了“输入文明而不制造文明，此文明仍非我家物”“采取本国精粹 容纳外来潮流”及“音乐是上界的语言”诸类最能代表这些音乐家观点的核心话语作为标题。这样的概述方式不仅真正发挥了标题所应有的作用，同时也充分体现了作者注重于“让事实说话”的深刻用意。此外，对于不同历史时期的音乐团体、音乐理论等方面的发展情况，《简述》也均进行了精妙的概括。如，作者将近代西式军乐队的传入概括为“洋洋之声触耳皆是”、将20世纪二三十年代的中国音乐期刊发展状况比喻为“横看成岭侧成峰 远近高低各不同”、将华彦钧《二泉映月》视为“此曲只应天上有 人间哪得几回闻”等，诸多界定也同样因与行文所要表述的内容相贴切而运用得甚为得当。

二、丰富翔实的史料支撑

由目录即可看出，虽然《简述》打破了过去的章节模式并将全书细分为90个专题，但它依旧是在突出强调音乐家及其作品的前提下对整个近代时期音乐教育、音乐创作、音乐思想等发展状况的分析，全书涵盖内容之全面、史实及史料之充分与翔实成为该著值得评述的另一重要特点。通过对书中每位音乐家的介绍可知，作者在史料选取与运用方面确是付出了大量心血，正如孙继南先生在本书序中所言：“书中每一位音乐家的生卒时间都详细到年月日，这一点看似简单，却不仅需要查阅许多参考资料，进行辨析考证，还要尽可能与这些音乐家的后人或友人取得联

系，力求准确，体现对音乐家生命的尊重。”[1]不仅如此，对于曾与书中各主要音乐家发生联系的其他历史人物的生平事迹，作者也均在每一专题后的注释部分给予了较为详细的梳理与介绍。

在史料分析与论证方面，《简述》对于萧友梅的研究是尤为值得提及与肯定的。萧友梅是一位曾对中国近代音乐教育事业做出历史性贡献的重要人物，然而关乎他个人生平及音乐教育活动的诸多具体细节学界却一直存在一定争议。因此《简述》在全面研究与论述萧友梅的音乐贡献时，重点对他留德时期的具体情况及归国后创办的第一所专业音乐教育机构——北京大学附设音乐传习所的成立与发展始末进行了如实考证，虽然之前已有学者发表文章对以上问题进行过探析，但作者却在此基础上再次对这些观点与结论进行详细的分析与考证并第一次把这些史料列入到了中国近代音乐史的论著当中。除对萧友梅业绩予以研究外，《简述》作者还在全面分析、考证既有史料的基础上对过去诸多相关文献中的错误记载加以更正。如，对赵元任留美情况进行详细梳理并将过去史料中记载的“留美学生为72人”的错误结论更正为70人；将音乐家郑颖荪的真实名字确定为“郑颖孙”；对音乐家王光祈、王泠泉、郑觐文的生卒年月予以重新考证；对德音琴社成立时间进行有理有据的推算等，这些结论均为《简述》一书在史料探索方面做到真实与确凿奠定了坚实的基础。

在史料运用上，刘再生先生还特别注重对历史人物音乐活动细节的选取。如，在讲述曾为中国近代音乐、美术事业做出重要贡献的音乐教育家李叔同的执教生涯时选取了其得意弟子丰子恺和刘质平的回忆性片段；在介绍外籍音乐家查哈罗夫、梅百器等人的音乐成就时列举了他们执教、排演时的具体情景等。诸多历史细节的选取，不仅拉近了历史与当今人们的距离感，同时也在一定程度上进一步提升了历史史料的可信性，从而使本著作真正成为一部在史实陈述与史料选取方面丰富、完善的信史。

中国音乐史应该是一部活的音乐史，它只有在不断吸纳新史料的前提下才会有继续向前发展的可能。刘再生先生作为一名从事史学研究的资深学者，不仅在资料搜集方面做了大量的工作，同时还及时吸收音乐界其他学者的最新学术见解，使得《简述》一书在同类学术著作中处于学术前沿的地位。

很长一段时期以来，学界对于学堂乐歌的产生与发展情况一直处在不断探究与考证的进程中。直到2004年，孙继南先生在经历了漫长、艰巨的寻访历程后终于找到了《文会馆志》的完整文本，这一重大发现对于学堂乐歌历史的改写无疑起到了至关重要的作用。《简述》作者不仅及时吸纳了这一珍贵史料，还在此基础上

---

[1] 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009，孙继南“序”，第2页。

进一步对山东登州《文会馆志》中的“唱歌选抄”予以深入分析并总结出“‘文会馆歌曲’标志着中国学堂乐歌的滥觞，西方传教士在中国开办的教会学校则是中国早期学堂乐歌之策源地”〔2〕的重要结论，这为日后学界重新审视学堂乐歌的产生与发展历史提供了重要依据。此外，《简述》还对教育家狄考文夫妇的音乐活动进行了回顾并强调二人“在我国近代音乐教育中起到了拓荒者的作用”。〔3〕

类似新史料的吸纳与采用在《简述》中很多地方均有体现。如，在提及近代早期的钢琴音乐创作时援引了魏廷格关于这一时期钢琴音乐创作特点及意义的个人见解；介绍萧友梅生平及音乐活动时适时吸纳了廖辅叔、萧淑娴、黄旭东、孙海等人的最新学术成果；诠释黎锦晖的生平事迹及历史功过问题时借鉴了曾对黎锦晖做出全面深入研究的孙继南著《黎锦晖与黎派音乐》一书的最新观点；论述20世纪三四十年代曾在音乐教育、理论著述、作曲等方面均做出过突出贡献却一度受到学术界错误批判的重要新音乐家陈洪时及时填充了学界最新发掘的史料——《绕圈集》；论述李抱忱编选的《抗战中国的歌曲》时及时吸纳了新发现的香港版本等。凡此种种，均体现了作者谦虚谨慎的治学态度与客观求实的学术精神。

除在史料方面有大的突破外，《简述》在研究视野上也同样有进一步的拓展。通读全书可见，作者在对中国大陆的音乐历史予以缜密分析的同时，还较为全面地论述了港澳台地区的音乐发展状况。虽然对后者作者只是采用了点描式的大致介绍，但这还是在一定意义上打破了长期以来中国近现代音乐史基本是中国大陆音乐的历史的现状，也使得《简述》一书成为一部真正能够涵盖“全中国”的音乐理论著述。

三、新的学术观点的提出

一部好的音乐史著作不仅需要有大量的史料作为后盾，更需要作者在此基础上进行缜密的理性思维，在辩证分析的基础上推理出新的学术观点。在《简述》一书中，作者即通过对有关音乐家的全面分析进而得出了诸多富有创新意义的学术见解，其中较具代表性的观点如下可见：

首先，一直以来，受“政治标准第一”之类政治因素的影响，学界对于“救亡派”首领聂耳、冼星海及“学院派”代表人物萧友梅、黄自始终存在评价不一的历史现

---

〔2〕 同注〔1〕，第20页。

〔3〕 同注〔1〕，第14页。

状。在该著作中，刘再生先生大胆地摆脱既有研究成果的束缚，对萧友梅、黄自等人进行了客观、详尽的论述并提出“黄自和萧友梅一起，是我国近代音乐史上两位领袖式人物”〔4〕的独到见解，这不仅打破了以往人们单单将聂耳、冼星海视为“社会主义现实主义音乐的奠基人”的观点，也充分体现了作者力图对中国近代音乐文化发展进程中成就高下作为衡量艺术家历史地位的客观态度。

其次，传统音乐是构成人类音乐文化的重要组成部分，虽然“新音乐”逐渐占据了中国社会音乐的主流地位，但“传统音乐并未因此失去其应有之历史文化价值”〔5〕。因此，《简述》作者分别从不同角度客观、全面地分析了各个历史时期传统音乐剧种、音乐团体、音乐论著、音乐家等诸多方面的发展情况。其中，在对音乐家的个案研究中，该著着重对虽处于平凡岗位却为搜集整理中国传统音乐做出重要贡献的音乐教育工作者李华萱的生平及音乐活动进行了梳理。通过对新发现的“王光祈致李华萱书信五则”这一史料的分析，作者认为，“在采集、整理传统音乐方面，李华萱和刘天华一样做了拓荒性工作，成绩斐然，名传于世。”〔6〕这一新的学术观点不仅在很大程度上提升了音乐教育家李华萱在中国近现代音乐史上的历史地位，同时也真正起到了还原历史本来面目的重要作用。

再次，杨仲子是位曾为中国近代音乐教育事业倾其毕生的音乐家，近年来已有学者将他与萧友梅并称是“音乐教育界的两巨子”〔7〕，不管这种提法是否妥当，却足以彰显出学界对杨仲子这位音乐教育家的重视与肯定。在赞同此观点的基础上，《简述》作者还进一步对杨仲子的具体音乐教育活动进行了深入研究。书中，作者采用“让事实说话”的方式，通过列举诸多历史细节较为全面地介绍了杨仲子的为人品格与奉献精神并称他为“我国近代音乐教育界重要的‘元老级’人物之一。”〔8〕

除以上重要学术成果外，《简述》还着重对山东“诸城琴派”和近代歌剧学校的发展情况进行了探究。尤其是在对后者的研究中，作者通过对国立歌剧学校发展历程的全面梳理有力地证实了该校创办者王泊生对于中国歌剧事业所做出的开拓性贡献。

---

〔4〕 同注〔1〕，第201页。

〔5〕 同注〔1〕，第515页。

〔6〕 同注〔1〕，第123页。

〔7〕 黄旭东：《还近代音乐史以本来面目——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，载黄旭东《弄斧集》，中央音乐学院出版社，2005，第131页。

〔8〕 同注〔1〕，第129页。

四、对边缘人物的重新审视

近年来，随着音乐史学科的不断发展，学界对于中国近现代音乐史的研究也取得了长足的进步，然而与此同时我们不得不正视的是，“中国近现代音乐史学自建立之初，即受到严重的‘左’的思想的影响，被纳入到中国无产阶级政党的主流意识加以构筑，突出了中国共产党的领导作用和左翼音乐的历史地位，淡化甚至忽略了其他音乐种类和音乐家的成就，使这门学科在一定程度上丧失了自身的独立性，成为依附于政治的带有强烈宣传色彩的工具。”[9]这一历史缺憾则在很大程度上限制了中国近现代音乐史著作的客观性与真实性。《简述》一书不仅弥补了中国近现代音乐史研究的这一不足，还对过去“左”的史学思潮予以反驳并突破了过去一些史学研究中对很多音乐家的写法，对以往被人们所遗忘、淡忘、忽视的音乐家进行研究。这一重要举措对于音乐史的“改写”无疑也将具有重要的推动作用。

柯政和是位曾在中国近代音乐教育领域和教材编写方面做出过重要贡献的音乐家，然而抗战期间他却误入歧途，创作了大量具有亲日色彩的歌曲。为此，他遭受了几近半生的凄苦遭遇，在中国近现代音乐史上所应有的历史地位也几乎被人们所遗忘。为此，《简述》作者以历史唯物主义为指导，对这一较为复杂的历史人物进行了功过分明、客观全面的论述。

在近现代音乐史上被“边缘化”的还有另一位音乐家——程懋筠。20世纪30年代前后，程懋筠曾是一位在音乐界闻名遐迩的音乐家，他所提议创办的“江西省推行音乐教育委员会”在全国范围内产生过极为深远的影响，因创作《国民党党歌》而一举成名，也曾为此受到诸多不公平的待遇而最终成为一名几乎被人所淡忘的音乐家。在这样的研究现状下，刘再生先生对这一边缘人物进行了重新审视。该著不仅详细论述了程懋筠在“音教会”的音乐活动，还通过对他在音乐教育、音乐创作、音乐理论等诸多方面的具体作为的全面分析进一步向学界澄清了这位音乐家的拳拳爱国之心以及对中国近代音乐事业所做出的重大历史成就。

除对被遗忘或淡化的音乐家予以研究外，刘再生先生还敢于突破历史的研究局限，对国立音专院长萧友梅的继任者——李惟宁予以了客观评价。通过对李惟宁本人及其作品《玉门出塞》的分析，作者指出，“这部作品及其作者在中国近代音

---

[9] 段蕾：《关于“重写音乐史”的论辩》，载梁茂春主编《中国音乐论辩》，百花洲文艺出版社，2007，第613页。

乐史上的地位，都值得我们做重新评价。”[10]这一观点的提出则在很大程度上为学界在日后的研究中对于如何更好地处理政治与音乐的关系及如何正确评价历史人物等深刻问题提供了反思的空间。

《简述》一书的精彩之处并不仅仅在于笔者总结的上述几个方面，细心的读者一定会有自己的体会和见解。限于篇幅，本文不再展开论述。

需要顺便提及的是，在拜读该著作的过程中，笔者也发现了某些细节方面的不足之处，在此提出一些个人看法，以供《简述》作者及读者批评指正。

首先，书中在介绍音乐作品之处大都缺乏必要的音乐本体分析。书中所列音乐作品大都是有谱可寻、有谱可依的，因此在文中附有一定的谱例分析对于读者而言是完全必要的。其次，本书不乏独到见解，但个别观点似可值得进一步的推敲，如在聂耳一节的结语部分，作者曾将聂耳称之为是“一位罕见的音乐天才”[11]，虽然聂耳从小并未接受过正规的学院式培养，却在20世纪30年代短短两三年的时间里写出了一批群众广为喜爱的歌曲，但仅仅为此就将他称之为是“罕见的音乐天才”，在措辞上显得过于感性化了。再次，个别专题之间的结构安排尚有不妥，本书虽采用专题形式梳理中国近代音乐历史的发展轨迹，但在大的时间段落上依旧是以“鸦片战争时期——‘五四’时期——抗日战争初期、后期——解放战争时期”的历史线索为依据进行的论述，也正因此，书尾作者将解放战争时期的音乐创作置于港澳台地区的音乐发展状况之后进行陈述，则在很大程度上干扰了这一时间脉络的清晰度。因此，如果将第89专题提到86专题之前在结构顺序上则会更为妥帖。

上述所谓不足之处只是笔者个人的感受，作者的构思与论述自然亦有其个人的理由。与作者严谨求实的学风、缜密的理性思维、充分确凿的史实陈述、流畅自如的文笔相比，笔者所提及的这些不足则显得甚为微不足道。

自20世纪90年代，戴鹏海先生提出重写音乐史这一“敏感而又不得不说的话题”之后，学术界曾就此进行过广泛的争鸣与讨论，此后也发表了不少专著、论文，这构成了重写音乐史实践的基础。尽管在这一问题上学界始终未达成一致意见，在重写的程度和范围上也均未做出明确界定，但补史料之不足、对要研究的主客体进行“史观检视”、还历史以本来面目已成为音乐工作者当务之急须齐心协力完成的事情。近现代音乐史学科在发展，重写音乐史的话题在继续，而《简述》客观、全面的研究与论述，则在很大程度上推动了音乐史重写的脚步。笔者相信，随着时间的推移，本书所具有的学术价值一定会进一步的凸显出来。

（本文获第四届“人音社”杯高校学生音乐书评征文二等奖）

---

[10] 同注〔1〕，第349页。

[11] 同注〔1〕，第272页。

以史为鉴　雅俗共赏

——读刘再生《中国近代音乐史简述》

张晨捷

《中国近代音乐史简述》(人民音乐出版社,2009,以下简称“刘著”)是刘再生先生继《中国古代音乐史简述》之后的又一部力作。作者集数十年的治史之功,将视线聚焦于1840—1949年间的中国音乐历史文化,以丰富翔实的资料、独特的视野、严谨的史观,用4编、90个专题对这一特定历史阶段的音乐人物、音乐事件、音乐现象和音乐作品进行全面的回顾和反思,向读者展现了一幅生动的历史画卷。论述中,作者秉承“爱国的、民族的、人性的”史观,力求在严谨的历史叙述中,弘扬民族文化,激荡民族精神,探索近百年我国音乐发展的规律。因此,本文试图从学术史观、学术态度、语言风格、音乐人物塑造手法四个层面,阐述拙见。

一、学术史观

如果说中国近代音乐史是一部雄壮的交响曲,那么史学家就是这部交响曲的编创者,其激荡的主旋律,正是作者精心编创的着力点。面对纷繁复杂的百年音乐历程,作者所选取的标尺是具有强烈的爱国精神、刚正不阿的民族风骨、宽厚爱人的人性追求,为推动中国音乐发展做出重要贡献的音乐人物皆为其一一立传,热情颂扬。因此,“爱国的、民族的、人性的”主旋律成为刘著的主要史观。

(一) 爱国的音乐史观

纵观刘著全文,始终洋溢的是“爱国的”主旋律。

首先表现在对音乐家的选取上,作者从1928年国立音乐院师生谱写8首救亡

歌曲为开端，到聂耳、冼星海等左翼作曲家群，一次次掀起抗日爱国歌咏运动高潮。在本书配置半身标准照片或在标题中突出介绍的95位音乐人物中，着重推介的抗日、爱国音乐人物占了近一半。

其次表现在作者对音乐作品的取舍。刘著中所选取的音乐作品高度凝结了不同时期极具爱国思想的作品。清末民初的音乐，主要介绍以沈心工、李叔同、曾志忞等反映中国人民救亡图存思潮的学堂乐歌；20世纪20年代围绕“五四”精神为主导的专业音乐作品；30、40年代的音乐作品，以介绍近代抗战救亡时期、中国革命事业蓬勃发展年代中的爱国音乐作品为中心任务。

当然，刘著如此选取并不仅仅局限于史的梳理，对不同时期具有爱国之情的人物，爱国之情的作品的挥毫泼墨，从不同侧面挖掘了当时社会生活中存在的社会矛盾、社会问题，展示了创作者的优秀品质与高贵人格，展现了爱国音乐作品对于武装人民思想，挽救民族危亡，推动国家独立解放运动起到的深刻社会作用。

（二）民族的音乐史观

作者遵循音乐艺术发展规律，在近代复杂的中外音乐交融中，辨析二者的相生相容，在肯定西方音乐影响的同时，着力探寻中国风格，论述优秀中国民族音乐作品的生成轨迹。

如，作者以5个专题的篇幅，从《王昭君》到《秋子》的尝试，从阿隆·阿甫夏洛穆夫中国风格歌剧、土洋结合的延安秧歌剧到民族歌剧《白毛女》的诞生，以及“近代歌剧学校”，详细描述了中国近代歌剧艺术的探索历程。并从题材选取、旋律特色、乐队编制、唱腔程式设计、舞美等多角度分析这些中西合璧的实验性音乐作品的成功与失败，试图给出中国民族歌剧创作的经验与未来发展的答案。

另外，本书还以较多的篇幅介绍了致力于民间音乐采集，推动民族音乐创作的“山歌社”与“中国民间音乐研究会”，对社团的历史发展、活动、成就及社会效应都注意阐释，这是其他史书不曾有的。

（三）人性的音乐史观

郭乃安先生曾说：“音乐学，请把目光投向人！”显然，人是音乐史研究的出发点和归宿点。[1] 本书作者以音乐人物的专题介绍和表现人性美的普遍情感、满足人民多层次、多样化文化审美需要的音乐作品为主线。以人为出发点，以弘扬人性

---

[1] 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，山东文艺出版社，1998。

为落足点。具体来说，刘著的这种史观从以下三个方面得到充分体现。

第一，多维视角下的音乐家群体描绘。

刘著中的传记人物不仅有德高望重的学界泰斗，深邃睿智的学者，还有从事民族民间音乐搜集整理、大众流行歌曲创作的杰出人士，如王洛宾、陈歌辛、黎锦光等。作者以相对客观的言语为其立传，娓娓阐释其音乐作品产生的始末，使读者全方位了解其人、其事、其作在我国近代音乐史上的地位与影响。

刘著从多维角度为音乐家立传的意义，也许是试图用这种方式去发现、褒扬或宣传一个榜样，为今天的音乐工作者树立一个标杆，建构一把道德标尺、一种主流价值理念。鲁迅先生说过："文艺是国民精神所发的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯火。"〔2〕人类文化的发展历史表明，进步的文艺从来都是传播先进文化、塑造美好心灵、弘扬社会正气的重要载体和重要形式。每个时代的进步文艺，对于拓展人们的视野，激励人们的斗志，锤炼人们的品格，激发人们的创造，都展示了巨大力量。近代音乐家群体的塑造，即通过爱国、爱人、爱民族的音乐家及其作品的呈现，达到这一目的。

第二，多元背景下音乐作品的取舍。

本书在作品中除涵盖常见的音乐体裁外，还囊括了军队歌曲、电影歌曲、时代曲等多种在其他史书中较少提及的音乐体裁。

作者单独列出"以乐治军，声壮军威"一章，系统梳理我国近代军乐的发展历程。以冯玉祥军歌为重点，对清末时期黄遵宪军歌和革命根据地军歌也略有涉及。书中所选取的作品无不体现军中健儿的豪勇气概，抒发了将士的爱憎和现实情感。通过此篇介绍，读者能体味到军歌在抒发军人情感，修筑军人"精神上的国防"的重要作用。由此清晰意识到军歌在近代音乐史上不可或缺的重要地位。

在关注作曲家宏大叙事作品的同时，也不忘关注反映自我情感的作品，也是本书的一个特色。如刘著对作曲家那些常被忽略的，不同程度表现了人性真善美的作品，如儿童歌曲、艺术歌曲、抒情歌曲等也给以极大的关注。如作者特别提及聂耳的儿童歌曲创作，并以"铸造儿童灵魂的历史使命""在儿童歌曲共有的特性之外，以更加向往未来的新生活为其特色"〔3〕来评价其创作初衷，展现作曲家的情怀。

"刘著"还提及冼星海的《温静的绿情》《妹妹你是水》《忘掉她》等反映他个人感情生活的歌曲，流露了作曲家对最为挚爱的人，最本真而动人的情感。这实际上也体现了刘著的自我情感色彩。

---

〔2〕 鲁迅：《论睁了眼看》，载《鲁迅全集・第一卷》，人民文学出版社，1980，第254页。

〔3〕 刘再生：《中国近代音乐史简述》，人民音乐出版社，2009，第271页。

第三，崇高人文关怀的多层体现。

刘著通过对音乐家的挖掘、对音乐作品的解读来彰显音乐家、音乐作品背后的人文关怀，从而体现自我人文关怀。

如本书为柯政和、江文也、程懋筠等长期被边缘化的音乐人物立传，肯定其历史地位，对其高超的音乐才华、优秀的音乐作品加以赞美。作者以超越地域、阶层和社会功利性的人文情怀，对在特殊历史条件下所遭受的悲凉人生境遇的音乐家以深切的同情，力求还原历史本真面目。

二、严谨的学术态度，开阔的学术视野

（一）科学、严谨的学术态度

刘著中运用了大量的实物图片资料，在每个专题后给出翔实的音乐文献引注，书末又附史料、工具书类，著作、作品、文论类参考文献；同时，又独具匠心地标注出68位中国当代音乐学家人名索引，179幅图片索引；随书穿插的歌词抄录、缩小了的曲谱手稿影印版，书后附有12首曲谱的完整谱例，以剪辑形式呈现的135首音频光盘，等等，凡此种种无不彰显了作者严谨、科学的学术态度。

（二）宽阔的学术视野

刘著在论述中，注重打破传统史论格局，在地域上，以内地音乐为主体，将港澳台音乐发展囊括其中，分立专题予以详细介绍；在介绍解放区抗日音乐创作的同时，也将目光投向国统区、西北边境地区的抗日音乐创作，甚至还将视野拓展到国际范围，收录了海外出版，有一定国际影响的《中国抗战歌曲集》。

在人物上，以中国音乐家为主，同时选取近代音乐史上具有杰出贡献的外籍音乐家，进行立传缕析。如刘著用一定篇幅对狄考文夫妇、齐尔品、梅百器、查哈罗夫、阿隆·阿甫夏洛穆夫等一批有典型代表的外籍音乐家进行阐释与评价。

丹纳说：“伟大的艺术家不是孤立的，而只是一个艺术家家族的杰出的代表。”[4]作者以融通、开阔的眼光，联系不同地域、国家近代音乐发展流动状况编写的音乐史，关注重要音乐家及其背后的群体，正是新时期社会发展的必然产物，是学术繁荣的标志。

---

[4] 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社，1963。

三、语言晓畅，可读性强

雅俗共赏是“刘著”的主旨，因此，本书在继承《中国古代音乐史简述》的基本体例基础上有所变化。标题多用对仗、朗朗上口的诗文作为对人物的总结，言简意赅、评价相对中肯、贴切。当然，这种以章回体小说形式的编写方式本身就是一种创新，需要有一定的学术勇气和学术积淀。

刘著在语言晓畅的同时，时时以深刻的抒情性和带有哲理的话语充斥其中，虽然从学术的角度来说有失严谨，却往往会带给读者理性的思考、对生命的体悟。如“追求总不如舍弃”专题，作者由作曲家江文也名言“追求总不如舍弃”展开，对作曲家由“早期作品接受欧洲前卫作曲技法之达于巅峰状态，回归到中国民族音乐风格的创作”的音乐风格一再变异的轨迹翔实描写。这质朴的名言里是暗含了过犹不及的劝诫，否定之否定的哲理，启示读者在人生上应不断反思，在扬弃中前进。

四、人物描写手法多元化，音乐人物形象立体化

刘著为了体现雅俗共赏，兼具学术与科普，还在历史性的叙述中运用多种手法多元刻画音乐家及其群体，力求历史人物立体化、丰满化。

（一）细节描写

作者精于选材，注重采撷轶事，运用典型的细节揭示传记人物的精神世界，突出人物思想性格。如介绍萧友梅：“他临终前最后一句遗言是叮嘱前来探病的人‘回学校去记住把钢琴课室朝外的门缝用硬纸条塞紧，以防吹进冷风，冻坏学生的手指’。”[5]体现萧友梅为中国近代音乐教育鞠躬尽瘁，对学生深切的人文关怀，有“如闻其声如见其人”之感。又如“凭词寄意，柔情似水”中详细记述近代词作家韦瀚章与黄自、应尚能之间生活上相互扶持的细节，以“three musketeers”（三剑客）喻三人的深厚友情，向读者揭示了音乐家的生活情趣，音乐家之间的深厚情谊。本书广泛使用细节描写，对于音乐人物塑造起到很好的效果，向读者娓娓道来一个个有血有肉、有理想抱负的音乐家。

---

[5] 《简述》，第199页。

(二) 语言描写

刘著语言犀利，行文流畅，言语间饱含深情又不乏引经据典。在“登昆仑之巅，吹黄钟之律”一篇中，作者首段以音乐学家王光祈爱国名言“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾”，将其音乐救国的心迹展露无遗。文末以王光祈诗作收尾，“梦中未敢忘思索，病里时时把纸伸，每到书成辄欢喜，先将心血报邦人”[6]。给读者带来强烈的心灵震撼，传达音乐学者荡气回肠的爱国热忱。

当然，作为晚生后辈，笔者在阅读过程中也发现刘著中有许多不足之处，现以学习态度向刘教授请教：

第一，关于刘著的体例。

本书在写作上借鉴了章回体小说式的写法，并且糅合了纪事本末体和纪传体，即以事件为主线，将有关专题材料集中在一起，兼具以人物活动为中心，为人物立传的体例写法。前文已述，这是《中国古代音乐史简述》的延续，为业余音乐爱好者带来了阅读便利。但相对前著，本书似乎每个篇目之间没有必然的联系，缺乏近代音乐史发展的连贯性，显得是“轻松有余而严谨不足”。因为，作为发行量如此之大(据笔者所知很多学校将其作为指定教材，或作为部分学生的指定读物)的一部学术专著，本书的定位已远非普及类音乐史读物可以概括，它更应该是一本适合专业学习的音乐理论教材或者研究性教材。笔者认为，如果作者能够将每个时期的人物所要突出的共性或反映的相近音乐历史发展规律进行归类，按这些共性规律安排篇目，更有利于读者把握历史走向，了解音乐本质。

第二，关于对近代音乐家的评述标准。

作为音乐史学著作，尤其是近代史，首当其冲的是以什么样的标准来评价其在历史上的地位。是以社会阶层、政治观念还是生命历程、艺术创作特征？当然，这是一个相对沉重的话题，笔者无意在此一一展开，仅就刘著的局部加以请教。

如某些音乐家的音乐活动贯穿了整个近代史，甚至其生命延续到当代，而不同的时代，有不同的音乐活动内容，不同的音乐创作内容。但刘著在这类人物上显然没能很好地处理，难以看清是以音乐家的生命历程为标准还是以作品为标准，进行专题论述。笔者认为，音乐史书应当将音乐人物或其作品放在一个更长的时代背景中去考量，而不是简单的根据社会变迁，运用政治观点进行机械分类，古人云“盖棺定论”，宏观、客观地得出结论方能在历史的长河中屹立不倒。

第三，关于“真实”“犀利”与“求史以信”。

刘著封面彩色条纹曾标注云“一部真实展示中国近代音乐文化之历史长卷”

---

[6] 《简述》，第 117 页。

“史料翔实”“文笔犀利”“求史以信”等。这显然是一种自我评价式语言或自我断语。历史是什么？章诒和先生曾云：“往事如烟，往事并不如烟。”用以形容历史相对确切。无论如何书写历史，即便是亲历者，也很难说通过文字记录来真实再现历史、还原历史，只能是无限地接近历史或勾勒一部作者眼中的历史。

刘著语言“犀利”“求史以信”，显然接近了史学家的基本使命。“夫以铜为镜，可以正衣冠；以史为镜，可以知兴替；以人为镜，可以知得失”〔7〕。诚然，一部音乐史著作是以大量史料为基础，客观还原历史面貌固然重要。但写史，更要“鉴今”，从对音乐历史的反思回顾，探寻内在的音乐发展规律，指导当下现实音乐实践。那么，从历史事实和实践经验出发进行提炼和概括，在史书中坚持运用史论结合以论为主、事理结合以理为主的研究方法就显得尤为重要。本书对重要音乐人物、音乐现象、相关轶事的客观描述占了较大篇幅，对音乐发展历史规律的探寻挖掘不够，论述的部分又过于精炼，仅以头尾寥寥数笔的综合评价，显然远远不够。

当然，瑕不掩瑜，刘著以爱国的、民族的、人性的音乐史观，明白晓畅的语言，鲜活的人物塑造手法，编织起的立体的、可视、可听的中国近代音乐史，无疑为后人撰写近当代音乐历史提供了有益的借鉴，也为读者提供了一部雅俗共赏的近代史长卷。

（原载《天津音乐学院学报》2014 年第 1 期，
第五届“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖）

---

〔7〕［后晋］沈昫：《旧唐书·卷七十一·魏征列传》，中华书局，1975。

文论评论

[嘤鸣集]

《中国音乐的历史形态：刘再生音乐文集》
上海音乐学院出版社
2004 年 9 月第 1 版

《中国音乐的历史形态》序

田 青

昔年，再生兄之《中国古代音乐史简述》既出，饮誉京城，其体例新颖，裁玉为珠，总括其成，时有创见，可谓林中秀木，独具一格。吾戏称为音乐史学界之一方诸侯。其令人不敢侧目者多矣。

再生兄虽非生于齐鲁，但大半生耕耘于“四面荷花三面柳，一城山色半城湖”之地，教书育人，颇有所成。虽居泉城，远离京畿，然其所思所想，常怀庙堂之忧，难忘魏阙之念，爱乐即恋国，述文即抒情，文章善从大处着眼，如本文集中《传统的音乐和音乐的传统》《横看成岭侧成峰 远近高低各不同——20 世纪的中国古代音乐史研究》等篇，皆高屋建瓴，器宇轩昂，有登泰山而小天下之势。集中短文如《致于红梅》等篇，则凝练通达，灵动剔透，可见微而知著，能以小而见大，或因其心慕古风，自恃孔武，遂时有与人争鸣之事。不平则鸣，未失本色。

再生兄出中文系之门，入音乐学之地，经年累月，孜孜不倦，著书以自立，授徒以广学，今启此文集者，可觅吾兄之学问，知吾兄之心胸也。

刘君再生，多年至交也。忆 1991 年盛夏，吾携妻挈子，返鲁散心。时大暑，酷热。继南师、再生兄与吾同游，谒寺洗心。戏水澄志。其汗如雨下、酒似泉涌、海阔天高、自由欢畅之境，犹如昨日。

或曰：

当年夫子叹喟然，
风乎舞雩浴沂南。
春风不必春三月，
水自青兮天自蓝。

田　青
2003年7月13日于北京

仰俯宏观与微观　思接历史和现实

——评《刘再生音乐文集》

郑祖襄

“究天人之际，通古今之变，成一家之言。”两千多年前，司马迁面对古往今来的历史发出惊世骇俗的名言。两千多年以来，尽管中国史学的发展有起有落，参差不一；而有志者总是把它奉为治史境界的座右铭。

山东师范大学音乐学院刘再生教授是中国音乐学界一位享有盛誉的学者。他的《中国古代音乐史简述》自1989年出版以来，十多年来一版再版，已印刷了7次。在音乐界、音乐教育界以及社会文化各阶层产生了广泛的影响。新年来临之际，刘教授的学术论文集《中国音乐的历史形态·刘再生音乐文集》（以下简称《论文集》）由上海音乐学院出版社作为“音乐论著丛书”第一本书（2004年9月版）而问世。《论文集》收录了作者从20世纪80年代以来的论文和各类文章共31篇，著名音乐评论家田青为之作序。这些文章可以细分为史学研究、音乐考古、史学评论、史学史、音乐评论、书评、音乐教育、学术综述、音乐人物9类。前4类是该书的重心，围绕着中国古代音乐史的研究。作者在“后记”中说：“奉献给读者的这本论文集，在某种意义上是拙著《中国古代音乐史简述》的姊妹篇”。

属于“史学研究”的有6篇[1]。这些论文的特点是题目小，挖掘深，显示出作者对古代音乐具体事物微观研究深入细致的特点。每篇论文都在各自的研究“点”上提出了自己的学术见解。其中，《孔子的〈大武〉观》一篇，以《乐记·

---

[1] 这六篇论文是：《孔子与“新乐”——兼谈春秋时期的音乐转型》《孔子的〈大武〉观》《“声曲折”之我见》《我国琵琶艺术的两个高峰时期》《段善本其人》《原始社会鼓类家族新成员出土——我国首例“陶面鼓”在青海发现》。

宾牟贾》记载为史实基础，据《大武》音乐的历史演变对经传中“尽美也，未尽善矣”的阐释提出疑义并做出了新的诠释。《“声曲折”之我见》一篇，指出了《中国音乐词典》条目作“曲线谱”的解释缺乏证据；在吸取文学史界研究成果的基础上又提出了自己的看法，此说在学术界产生很大影响。《段善本其人》一文搜集到一些鲜为人知的相关史料，对这位唐代琵琶家的生平和才能作了进一步的考证。《我国琵琶艺术的两个高峰时期》一篇，第一次依据翔实的史料对琵琶的外来形态和民族形态特征及其演变发展的历史脉络进行了梳理，对隋唐和明清两个时期的琵琶音乐的发展作了深入分析，对它们的历史成果予以充分的肯定。

“史学评论”和“史学史”两部分是刘教授最有学术分量的论文，也是刘教授最有个性和特色的研究。“史学评论”有三篇〔2〕，三篇论文都是洋洋万言、鸿篇大论。理论归纳，高屋建瓴；分析问题，透彻入里；正反论点辩驳，观点鲜明；征引史料，又极为广博。论文侧重的是规律性问题的探讨，从宏观上对中国古代音乐史进行评述。《论中国音乐的历史形态》一篇，是在黄翔鹏先生提出中国古代音乐史“三大阶段”学说的基础上〔3〕修改并提出“直至近现代和当代中国音乐史存在着四大阶段”：1. 以雅乐为代表的先秦乐舞阶段；2. 以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段；3. 以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段；4. 以借鉴西方高度声乐化和高度器乐化的形式为代表的现代专业音乐创作阶段——“新音乐”阶段。

《传统的音乐和音乐的传统——论传统音乐的时空观》是一篇参与20世纪末音乐学界讨论“中西问题”而发表的己见。与诸多学者看法不同的是作者提出“传统的音乐”和“音乐的传统”是两个既互相紧密关联却又有不同范畴的概念：前者在历史上的存在始终是在稳定中求变异的；后者则是中国音乐永恒的灵魂和生命。并结合大量的音乐史实归纳中国音乐的优秀传统有着七大特点。在这场带有“世纪末情结”的论辩中，作者认为：“中国音乐的惟一‘出路’就是继承传统音乐的优秀传统，既不需要‘以西方音乐的根本精神进行重建’，也不可能保持传统固定不变的形态。”

《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》虽是一篇对香港学者刘靖之著作的书评，但文中是对“新音乐”这一历史性概念的特征、类别从理论

---

〔2〕 这3篇论文是《论中国音乐的历史形态》《传统的音乐和音乐的传统——论传统音乐的时空观》《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》。

〔3〕 黄翔鹏“论中国古代音乐的传承关系”一文中说：“对中国传统音乐作形态学的宏观考察，除了从原始人群至新石器时代的末期这一段仍待切实研究以外，我认为：历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。”载《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990，第115—116页。

上加以深化，陈述了自己的观点。从古今关系、中西关系、雅俗关系、政乐关系四方面对“新音乐”的性质进行探讨。认为“对20世纪的中国新音乐，不妨称之为‘以借鉴西方高度声乐化和高度器乐化的形式为代表的专业音乐创作阶段’”。对“新音乐家”的评价是：“要理解他们在特定的政治环境下生活的艰难和付出的沉重代价，更多地理解他们在这样的情况下对中国新音乐的建设依然孜孜以求的崇高精神。”

言语虽然概括，却感人至深，表现出一个实事求是的音乐史学者的宽阔胸襟。历史是不容易被后人理解的，然而对于一个历史工作者来说，则是他们应有的研究起点。

3篇史学史的论文〔4〕，其中《横看成岭侧成峰 远近高低各不同——20世纪中国古代音乐史的研究》一篇，囊括20世纪以来30多种音乐史专著及其他方方面面的研究论著。其中有过去不为人注意的缪天瑞《中国音乐史话》和萧友梅《旧乐沿革》。作者按历史时期和研究特点划分为3个阶段：20世纪20至30年代，以文献研究为主的阶段；40至70年代，以音乐为中心研究音乐史的阶段；80至90年代，以多学科交叉研究为特色的阶段。认为第三阶段“是本世纪学术空气最为活跃、研究成果最为丰硕的一个时期，学科建设无论广度与深度较之以往均有空前发展”。并分析这种情况的出现是有七点历史和社会的原因，显示出作者对史学史问题思考的深度。

另外两篇是作者与冯文慈先生围绕杨荫浏《中国古代音乐史稿》评价问题展开讨论的商榷之文。1999年起，冯文慈先生在《音乐研究》上先后发表了3篇“杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评”，对该书中的某些论述作了批评，并认为杨荫浏《中国古代音乐史稿》存在着“崇古饰古”“唯物史观的迷失”和“防范心态”的问题。杨荫浏是当代杰出的民族音乐学家和音乐史家，关于他的《中国古代音乐史稿》的评价问题立即引起学界的广泛关注。冯文慈先生又是刘教授认为20世纪中国古代音乐史学科中重要的学者之一，刘教授曾评价他是“一以贯之的严谨治学态度，始终站在学术前沿的进取精神和重要研究成果的不断问世，对本学科的建设做出了多方面的重要贡献。”但在评价杨荫浏《中国古代音乐史稿》问题上，刘教授并不掩饰自己的观点，与冯文慈先生展开了深入的辩论，两篇洋洋长文显示出刘教授在音乐史学理论方面的才识和水平。

---

〔4〕 这三篇论文是：《横看成岭侧成峰 远近高低各不同——20世纪中国古代音乐史的研究》《也谈“崇古”、“防范心态”和“唯物史观”——与冯文慈先生商榷对一代宗师杨荫浏的评价》《评价历史人物的求实精神——再谈对杨荫浏的评价》。

《论文集》收录刘教授的音乐评论 10 篇[5]、书评 6 篇[6]。其中音乐评论涉及作曲和二胡、板胡、柳琴、民族乐队等多种音乐表演形式。书评文章也涉及史料、教材、专著等各种类型的书。无论是音乐评论和书评，这些文章的特点是言词精炼、文笔流畅，读时有赏心悦目之感。对作曲家的作品、演奏家的表演、音乐学者的专著、作家的新作，都有详细的介绍和实事求是的评价。

刘教授的音乐评论始终充满着历史感，从历史的传承来看待现实，把现实和历史视为一体。其中最有特点的是《在创作实践的探索中定型——关于民乐创作模式问题的思考》和《论中国音乐教育的模式与观念》两篇。这两篇论文的有一个共同的写作思路，都是从几千年的音乐史传统来思考现今的问题。前一篇文章分三部分，第二部分的标题是“我国历史上存在过的乐队模式是继承和发扬优秀民族音乐文化传统的参照依据”。在这一部分里作者提出民族器乐模式可分为传统模式、民间模式和现代模式。并认为：“我们既不能认为现代模式是抛弃传统盲目崇洋的直接后果，也应反思现代模式应如何更好地继承和发扬传统音乐文化的特色，使之适应于现代社会各个层面的精神文化需求。”

后一篇论中国音乐教育的模式与观念，作者详细论述了从古到今有“周代大司乐雅乐模式”“秦汉乐府俗乐模式”“唐代大乐署教坊模式”和近代 1927 年蔡元培萧友梅创办的“国立音乐院模式”。认为这 4 种模式都是我们思考 21 世纪中国音乐教育如何定位的参考依据，提出“21 世纪的中国音乐教育应当在中西音乐结合的基础上建立具有中国特色的音乐教育体制”。

今天的音乐是古代音乐的延续，今天的音乐教育也是古代音乐教育的延续。作者以历史的眼光看待今天，是历史唯物主义的科学态度。

有些书评文章，也有很强的历史感。项阳《山西乐户研究》是一部社会学性质的专著，刘教授的书评《传承：音乐文化永恒的生命——读项阳著〈山西乐户研究〉有感》，从音乐历史传承角度来分析乐户在中国音乐史中的地位，认为乐户的历史

---

[5] 这 10 篇音乐评论是：《博采众长，自成一格——记板胡演奏家原野》《清丽而静　和润而远——成公亮的古琴演奏艺术》《被迫的“闲居”——二胡曲〈闲居吟〉赏析》《无止境的追求——记作曲家王惠然》《跪着听的音乐——小泽征尔与〈二泉映月〉》《凝炼精绝　小中见大——评柳琴独奏曲〈塔吉克舞曲〉》《批评者，批也，评也！——对“王洛宾热”现象的思考》《在创作实践的探索中定型——关于民乐创作模式问题的思考》《论中国音乐教育的模式与观念》《致于红梅》。

[6] 六篇书评是：《图文并茂，精美绝伦——〈中国音乐史图鉴〉读后感》《〈齐鲁音乐文化源流〉代序》《笛子音乐的系列性工程建设——评〈笛子教学曲精选〉等三种曲谱》《诗的智慧，深邃的哲理——读田青编著〈老歌〉有感》《走下神坛的音乐——洛秦〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后感》《传承：音乐文化永恒的生命——读项阳著〈山西乐户研究〉有感》。

社会现象存在和杨荫浏“全部中国音乐史是一部民间音乐史”的论述是相吻合的。并评价该书的特色在于：梳理了乐户的历史脉络；深刻阐述“音乐与人”的关系并以此为轴心研究传统音乐；论证乐户文化的社会根由，挖掘中国传统音乐传承之主脉。

《批评者，批也，评也！——对“王洛宾热”现象的思考》是一篇在 1994 年音乐界批评王洛宾的社会背景下，面对讨论王洛宾民歌创作的“著作权”问题而发表的己见。作者认为：王洛宾作品的著作权是他还是别人？可以讨论；但对于王洛宾采集民歌的工作，应该从传统音乐的价值和用历史的态度来看待。他指出：“采集民间音乐乃是一项伟大的文化工程，采集者也应取得受人尊敬的地位。”“我们至少应该从特定的历史环境和条件出发去评价人物。”“王洛宾搜集了如此许多优秀的西北地区民歌，到底是有‘功’？还是有‘过’？抑或是‘功’大于‘过’，还是‘过’大于‘功’呢？这是一个值得人们冷静思考的问题。”

《论文集》中还收录了两篇是以往发表在小报刊上的评论，一篇是作者为《中国音乐史图鉴》的书评。刘教授以“图文并茂，精美绝伦”8 个字来命题，非常恰当。另一篇小评论是《跪着听的音乐——小泽征尔与〈二泉映月〉》。事情缘发于 1978 年 6 月日本指挥家小泽征尔率团来华访问演出。在指挥中央乐团演奏弦乐《二泉映月》后，小泽征尔聆听了中央音乐学院学生姜建华的二胡独奏《二泉映月》，小泽征尔当即泪流满面，并跪下身体说：“这种音乐只应当跪下去听。”一时间成为美谈。事过之后，人们也渐渐淡忘了。但刘教授敏锐地抓住这件不可多得的事情，阐发其深邃的道理。他在评论中说：“世界上大凡优秀的音乐作品，都是作曲家用自己的全部天才和生命创作出来的，它化作音乐语言向人类诉说，而这种语言是超越国界的。”更精彩的评论还在后面：“小泽征尔是世界乐坛的奇才。……他对音乐的领悟能力更是超越一般人之上。像他这样长期接受欧洲音乐熏陶的人，对于中国传统乐曲竟然有如此深刻的感悟力，实在令人惊叹！”

这篇小评论分析透彻、论述精辟，收进《论文集》，令人欣喜。

另外两篇很有特点的书评是《走下神坛的音乐——洛秦〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉读后感》和《诗的智慧，深邃的哲理——读田青编著〈老歌〉有感》。刘教授在评论中高度赞扬了洛秦在异国他乡历时 3 年，追寻城镇大街小巷的音乐，采访了上百位不同社会阶层的街头音乐家的这样一种研究精神。评价他这本书是“全方位调查采集美国街头音乐的基础上产生的一部学术著作”。田青编著的《老歌》，是在每首“老歌”后配上一首诗。刘教授评价说“从头到尾细读了一遍，心中不禁产生一种被震撼的感觉。”“（田青配的诗）是一种音乐评论，一种历史的思考，一种人生体验的抒发。”评论一语中的，书中引用了田青的不少诗作，也可让读者自己品味。

《致于红梅》，是一篇很有特点的书信。于红梅是当今闻名海内外的青年二胡演奏家。刘教授是长期以来对于红梅艺术上的成长、文化素养的提高和乐曲处理方面给予关心与指导的老师，用于红梅自己的话说：“我的‘内功’是刘老师给我的。”这篇评论写在2002年7月于红梅的一次独奏音乐会之后。文章从二胡演奏8个十分具体的方面（速度、力度、均衡、音色、经过句、定弦、台风、诠释）分析了于红梅的表演，鼓励于红梅向“大师”级方向奋斗。殷切的嘱托，语重心长，这种师生间的关怀和情谊是难以形容的。

除此以外，《论文集》还有两篇怀念师友的文章，一篇是悼念音乐学界一代宗师黄翔鹏先生〔7〕，另一篇是写作曲家金西〔8〕。两篇文章都写得深情感人，写出了作者与他们交往的友谊，也写出了师友的卓越才华。尤其是悼念黄翔鹏先生这一篇，作者借用唐代诗人崔颢“黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠”的诗句，以“斯人已乘黄鹤去”为题。文中回顾自己与黄翔鹏先生之间的学术交往，娓娓道来；一点一滴，都十分感人。一段与黄翔鹏先生的平凡交往，一番发自内心深处的感慨，也唤起学界诸多学者的共鸣。

刘教授从事音乐学工作几十年，在学术研究中，是一个敢说敢为、直言不讳的人，在学术界也是人尽皆知的。他在“后记”中坦言：

> 我是一个性情中人，当在重大分歧的不同学术见解发生，尤其是如鲠在喉，不吐不快的时候，参与学术争鸣便成为一桩不可避免的事情，争者，据理力争也；鸣者，调门偏高也，难免会咄咄逼人，难免会有伤和气。但正如《诗经·王风·黍离》所云：“知我者，谓我心忧，不知我者，谓我何求。”能不能被人理解在这里只是一个次要性质的问题。在某种意义上说，学术研究的进步离不开学术争鸣，两者往往很难割裂。我在学术争鸣中的收益是：学术研究要多听不同声音，要开阔学术胸襟。

一个学者，不管学问有多大，难的是面对不同的声音仍能处之泰然；有开阔的学术胸襟，去听取不同的声音。

因为刘教授是这样一种直率性格，《论文集》中有5篇论文〔9〕都是面对现实学

---

〔7〕《斯人已乘黄鹤去——悼一代宗师黄翔鹏先生》，第219—225页。

〔8〕《怀念金西》，第226—228页。

〔9〕这五篇是《传统的音乐和音乐的传统——论传统音乐的时空观》《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》《也谈“崇古”、“防范心态”和“唯物史观”——与冯文慈先生商榷对一代宗师杨荫浏的评价》《评价历史人物的求实精神——再谈对杨荫浏的评价》《批评者，批也，评也！——对“王洛宾热”现象的思考》。

术争论的热点和不同看法而由感而发的。学术的潮流时起时伏，一波接一波，一个热点转向另一个热点。常常是学术争鸣在浪潮上，刘教授挺身参与，遇不平而鸣，遇不同而争。不避权威，不念情面。不同学术观点的碰撞也激发出他的思想火花和熠熠才华，形成了刘教授学术论文最具特色的一面。重大学术分歧面前不躲避，表现出刘教授作为一个学者所具有的社会文化责任感，在当今学界也属难能可贵。田青在“序”中称赞他说：“或因其心慕古风，自恃孔武，遂时有与人争鸣之事，不平则鸣，未失本色。”

刘教授的《论文集》问世了，它让读者更多地了解到刘教授的研究成果；也让读者更多地了解刘教授的学术人品。

（原载《人民音乐》2004 年第 8 期）

《音乐界一桩历史公案：刘再生音乐文集》
上海音乐学院出版社
2012年5月第1版

于无声处听惊雷

——《音乐界一桩历史公案：刘再生音乐文集》读后

宫宏宇

今年5月，笔者应邀赴福州参加“中华民族音乐文化国际传播与推广国际学术研讨会”期间，荣幸地收到刘再生教授从济南快递刚由上海音乐学院出版的《刘再生音乐文集：音乐界一桩历史公案》一书（以下简称《历史公案》）。在之后的通话中，刘先生又像3年前馈赠《中国近代音乐史简述》时那样，一再叮嘱笔者“多提意见”。这让我倍感兴奋的同时，又有些诚惶诚恐。兴奋，是因为该文集的出版无疑是中国近代音乐史上的一件大事；惶恐，是因为我的学历不逮，实在没有资格对刘先生的大作品头论足。从上大学开始，刘先生就是笔者崇拜的对象。他的著作无论是1989年首版、2006年修订再版的《中国古代音乐史简述》，还是2003年出版的论文集《中国音乐的历史形态》，或是新近出版的、极受好评的《中国近代音乐史简述》[1]都是我的案头书。即使是教科书类的《中国音乐史简明教程》（上、下册）我

---

[1] 笔者所见近期评论文章有：郭树群：《读刘再生的鼎新力作〈中国近代音乐史简述〉——兼评“中国现代音乐史学转型”理论的创建》，载《音乐研究》，2010年第4期；王爱国：《专题阐释 旁征博引——评刘再生著〈中国近代音乐史简述〉》，载《交响——西安音乐学院学报》，2010年第2期；常江涛：《海纳百川史论交融——评刘再生〈中国近代音乐史简述〉兼谈重写音乐史》，载《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》，2011年第1期；司冰琳：《锲而不舍 金石可镂——刘再生文论著述折射学术之路》，载《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》，2011年第4期。

也常常翻看。刘先生是笔耕不辍的中国古代音乐史和近现代音乐史“两栖学者”[2]，而笔者只是对16世纪以降，中西文化交流中的音乐有兴趣的初学者。我把刘先生当成高不可及的老师，可刘先生却把我看作“忘年交”。以下所写，谈不上书评，只能说是笔者读《历史公案》时的一些杂感。

《历史公案》给人的第一印象是著者涉猎领域之广衮。该书共收入刘再生先生2006年至2011年在国内各大音乐学刊上发表的文章26篇。[3] 不仅包括探讨学术问题的“述学之文”，也收有人物小传、乐评、书评、会议发言和杂感。“述学之文”以音乐史学方面论题为主，其中尤以近现代音乐史研究为多。古代音乐史方面的论文只有和曲阜师范大学陈瑞泉合写的《〈荀子·成相〉“相”字析疑兼及“瞽”文化现象》一篇。人物传记类所含甚杂，有凭吊历史人物程懋筠的《纪念一位“边缘”音乐家》，也有为当代作曲家作传的《甲子风云异军突起——中国民族管弦乐领军人物朴东生》，还有评论二胡演奏家闵惠芬“成功之道”的《琴弦上的梦幻》和王国潼“艺术生涯”的《开辟·超越·开拓》，更有为民族音乐学家乔建中“素描”的《信天游的境界》。乐评部分所涉及的人物有作曲家刘文金、顾冠仁、张坚和青年二胡演奏家于红梅，所讨论的作品包括二胡曲《三门峡畅想曲》、民族交响音画《长征》和歌剧《荆轲》等。所评论的书包括《中国音乐史图鉴》(修订版)、廖辅叔文集《乐苑谈往》和乔建中著《土地之歌》[修订版]、蔡梦著《李焕之的音乐生涯及其历史贡献》。此外，该文集还收有刘先生在“纪念蓝玉崧先生学术思想研讨会”上的发言，一篇思考“后杨荫浏时代”音乐史学史研究的综述性文章和《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》的记录整理稿。其涵盖的内容如此之广，是笔者的学识所不及的。这里仅就笔者所感兴趣并略知一二的专题论文谈谈自己的感想。

《历史公案》中笔者所特别感兴趣的学术论文，有论述19世纪来华基督教新教传教士与中国早期音乐教育的《中国近代早期的“学堂”与“乐歌”》；有通过李华萱未出版之《音乐奇零》而对20世纪初音乐史料予以钩沉的《〈王光祈致李华萱〉书信五则新浮现》；有奋不顾身勇踏“雷区”的讨论萧友梅和冼星海、聂耳“是非恩怨”的《音乐界的一桩历史公案》和“萧友梅与程懋筠战时音乐教育思想兼及音乐创作与历史地位之比较的”的《民族精神境界之升华》；有采用历史长视角通过“‘编者按’作为音乐批评之存在方式”的《导向作用与实践检验》。像刘再生教授其他许多著述一样，这些论文既注重理论与议题，也不忘叙事，所以读者在感受到文中所蕴含

---

[2] 刘靖之：《刘再生的“一家之言”——〈中国近代音乐史简述〉读后》，载《音乐艺术》，2010年第2期，第133页。

[3] 其中，《音乐研究》7篇(有一篇发表于2003年)，《人民音乐》11篇，《中国音乐学》2篇，《音乐艺术》2篇，南京艺术学院学报《音乐与表演》2篇，《中央音乐学院学报》1篇，《中央音乐学院内部资料文集》1篇。

的理论深度时，也不会产生任何干涩感。

作为以现代音乐史学的研究，《历史公案》书中的论文处处折射出研究方法的创新与研究视角的独特。首先看得到的一种创新就是将以前的研究范式作了一个很好的转移。以往的中国近代音乐史研究，虽不乏微观的、专题性研究（如张静蔚先生关于学堂乐歌、中国近现代音乐思潮、李树化的研究；陈聆群先生关于太平天国史事、洋务人士与西方音乐和曾志忞的探讨；以及廖辅叔、钱仁康、韩国鐄先生的众多的文章），但总体上是以“宏大叙事”为主。而刘先生的论文，在体例上，以“微观历史”为主。用刘先生自己的话说，他遵循的是黄翔鹏先生所提倡的“宏观的史、论研究必须与微观的艺术分析密切结合”的方法（第266页）。所以他在《中国近代早期的“学堂”与“乐歌”》一文中，既有对传教士在中国早期音乐教育上所做贡献的客观论述，又有对“登州文会馆”学生习作的音乐学分析。在《歌剧〈秋子〉文本分析及其他》一文中，既有《秋子》在中国歌剧史上历史地位的评价，又有详尽的版本考证和音乐分析。值得一提的是，《中国近代早期的“学堂”与“乐歌”》因是较早正视基督教新教传教士与中国音乐教育的文章之一，所以还起到了“开风气之先”的功用。在该文于2006年在《音乐研究》上发表之前，国内学界很少有正面评价传教士在中国音乐教育史上事功的文章。刘奇《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》（载《音乐研究》1988年第1期）、伍雍谊编《中国近现代学校音乐教育，1840—1949》（上海教育出版社，1996）第七章是为数不多的例外。

刘再生先生虽是音乐学界的宿儒，但其研究取向之独特和论述方法之新颖却并不输当今以方法论为口头禅的年轻学者。相反，因为他有坚实的史料功夫和宽宏的视野，他能见别人所不见，能对容易忽略的层面和角度，做很好的分析和讨论。以《导向作用与实践检验》一文为例，这里作者把目光聚焦于一般学者所不见的“编者按”（包括评论员文章或编辑部附言），以1928年10月《音乐杂志》的“国立音乐院来稿‘编者志’”、1958年第12期《人民音乐》评论员文章、1986年6月《人民音乐》刊头语“致读者”、1991年第10期《人民音乐》“编者按”、1995年第9期《人民音乐》“编者按”、2009年第1期《音乐研究》“编者附言”为个案，通过分析时代背景及点评来凸显“编者按”作为一种批评方式所具有的“导向作用”。由于这些“编者按”具有“创造力”或“破坏力”，所以通过这些“风向标”来观测中国音乐批评界80年来所经历的风风雨雨就不能不说是作者“匠心独具”。

《历史公案》中的论文有很强的倾向性，那就是为无声者代言，为受压制者争取“话语权”。刘先生在《历史公案》的〈后记〉中，对该文集中所含文论的缘由、方法途径与目的有如下的提示：“近代音乐历史上曾经有一批长期遭受不公平待遇、或遭迫害、或被批判、或被边缘化的爱国音乐家，但是，恰恰是他们对于中国近代音乐文

化的发展做出了极为卓越的贡献。以大量确凿的翔实的史料，用宏观与微观相结合，实事求是地为之‘正名’，还以历史本来面貌。”（第 266 页）在谈到廖辅叔《乐苑谈往》时，刘先生又再一次强调该书的“现实意义就在于以大量确凿历史事实告诉人们，一向被史学界贬为‘学院派’的音乐家群体，他们具有什么样的爱国意识，他们在做着什么样的事情，他们有哪些欢乐与痛苦，他们对近代音乐的发展做出了什么样的贡献。”（页 65）《历史公案》中数篇为萧友梅、程懋筠、李华萱、陈田鹤等这些人物代言的论文，既可以说是刘先生不肯曲学阿世，也可说代表了刘先生为“重写音乐史”所做的具体努力。虽然他对“重写音乐史”这一提法并不十分赞同（页 60），但刘先生也和“重写音乐史”的倡导者们一样，认为学界应力图摆脱长期以来，以聂耳、冼星海为代表的“救亡派”为“中国近代音乐史主体与中心”，“忽视、淡化”甚至是“批判”其他音乐家的成绩与业绩的史学思维模式（页 64）。谈论 20 世纪中国音乐，程懋筠绝对是个绕不过去的大题目。刘先生之所以在《历史公案》中数次论及程懋筠，其原因就在于此。可喜的是，程懋筠在中国音乐史上的功过已引起学界的注意，特别是抗战时期程氏在江西省开展音乐活动的事功，已成为博士研究生论题（详见林媛 2009 年 5 月提交给首都师范大学的博士论文《江西省“推行音乐教育委员会”研究，1933—1946》）。

《历史公案》的另一个特点是对史料的注重。年轻的学者，论多于史，肯在史料上下功夫的不多。而刘再生、孙继南、张静蔚、陈聆群等这些功力深厚的老先生却对原始资料极为注重。《历史公案》中所讨论的王光祈 1927 年致李华萱的五封书信不仅为学界研究王光祈在留德期间与中国音乐界的联系提供了佐证，也为学界日后追寻王光祈为中国学校音乐教育所做的具体工作提供了研究线索。同样，刘先生通过李华萱后人得到的李氏从未刊行过的《音乐奇零》及目前已难以见到的《俗曲集》和《皮黄曲谱》，无疑为学界研究我国 20 世纪 20 年代西潮席卷之下中国音乐研究及出版情况提供了难得的实证。刘先生对史料的注重，从其对歌剧《秋子》三种文本的考证和其对陈田鹤歌剧《荆轲》手稿本的考古式的挖掘，看得最为清楚。在刘先生看来：“我国音乐界的文本意识相当薄弱。尤其是作曲家的手稿往往不被社会重视。……中国近代作曲家原始手稿则多湮没无闻，或在社会动荡岁月难以保存；或为后世子孙不识，弃之若敝屣；或作档案材料之于橱柜，难见天日。”（页 83）正是有了这样的认识，刘先生才写下了论《秋子》的歌剧文本、《荆轲》手稿本的论文。也正是有了这样对史实的追求，刘先生才将杨荫浏先生 1980 年 10 月 28 日的一次谈话“花费整整三个月时间将录音盘上的讲话一字不漏地记录下来”，并把按照谈话的几个中心内容重新组织成文，发表在《音乐研究》上，最后还“把谈话录音制成光盘附赠读者”（页 266—267）。这样的做法，在我国音乐学界还很少见到。刘先生能见别人所不见，能惜人之不惜，又一次得

以证明。

在书写方法上，《历史公案》也与一般枯燥的学术著作不同，优美典雅的语言外，还常夹杂一些作者的感性之言，这也是刘先生的著述都很畅销的原因之一（如《中国古代音乐史简述》在2006年修订版之前已重印10次，［修订版］到2012年3月也已有6刷）。刘靖之在一篇书评中曾注意到刘先生“标题别致、资料翔实、论述中肯”的特点。他说《中国近代音乐史简述的》“90个专题有90个标题，既别致又切题”〔4〕。《历史公案》中所收的论文也具有同样的特点，除《歌剧〈秋子〉文本分析及其他》和《杨荫浏关于音乐问题的一次谈话》两篇文章只有主题目外，其余24篇均有副标题。主标题如果不是直接引用诗句（如“风萧萧兮易水寒，壮士一去不复返”、“浓妆淡抹总相宜”等），就是采用诗一般的语言（如《红梅花开　香飘天涯》、《巴蜀神韵　天府名家》、《新作迭出 百舸争流》等）。刘先生的著述无论是论事、述学或随笔，都极其注重文采，讲求文体结构的精密与语言表达的干练。刘先生的文笔除清朗、精劲、畅达外，有时还不免有浪漫性的情感性的语言。这样的行文方式，虽然可能会使习惯读学术论文的人略感不安，但有其能激发读者共鸣的长处。这就是为什么他在夸赞蔡梦《李焕之的音乐生涯及其历史贡献》一书能“以多维学术视角研究和解读李焕之的音乐人生”（页216），“是一部踏实的学术著作”（页221）的同时，也不忘指出作者“文笔通顺、朴实，尚缺写作文采，一定程度上影响着更具震撼力的思想表述”的缺憾（页221）。不过，笔者不敢苟同刘先生的这一看法。作为平心静气讨论学问的“述学之文”毕竟有别于文学创作，与褒贬时事的“论事之文”也有不同。笔者还是喜欢用平和、不加入情感因素的语言，有一说一。钱穆虽强调“鄙意论学文字极宜著意修饰”，但也肯定胡适行文的“清朗”、“精劲”、“无芜词”〔5〕。当然，乐评、札记和会议发言又另当别论。

若说本书有何可以更加完善之处，笔者所见有二：一是由于此书是以已发表的文章为基础汇集而成，编者在编辑时似乎对所收论文的总体安排也缺乏缜密的思考，因而在总体上缺乏连贯性；二是有些论文的题目有些喧宾夺主，如《〈王光祈致李华萱〉书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》。不过这也只是小疵，当年上海亚东图书馆推出《胡适文存》时，就是不讲文章体式，只是简单的结集。周氏兄弟也采用过这种将不同体式的文章混编的出版形式。鲁迅在《二心集》中，

---

〔4〕 刘靖之：《刘再生的“一家之言”——〈中国近代音乐史简述〉读后》，载《音乐艺术》，2010年第2期，第133页。

〔5〕 转引自陈平原《“精心结构”与“明白清楚”——胡适述学文体研究》，载《中央研究院近代史研究所集刊》，第38期，2002年12月，第154页。

甚至连朋友间的通信也编了进去。[6]

《历史公案》印刷精美，封面设计别致。从总体上来讲，该文集的编辑是下了很大的功夫的。除了极少数错字外（如页10脚注4将齐毓怡写成齐毓诒，页37将文会馆教师后成为校长的美国传教士赫士Watson M. Hayes写成Watsonm Hayes等），错误极少。当然这是与刘先生自己所花费的心血（“在整理文集过程中，笔者是将原始文稿和发表文稿逐字对照”）（页267）分不开的。《历史公案》一书为研究中国近代音乐史学者所必备，也应为许多近代文化研究学者所参考学习。

（原载《人民音乐》2013年第1期）

---

[6] 陈平原：《“精心结构”与“明白清楚”——胡适述学文体研究》，载《中央研究院近代史研究所集刊》，第38期，2002年12月，第156—157页。

品鉴评点　史家之笔

——读刘再生音乐文集有感

黄俊兰

我喜欢读再生先生的文章，读文章中的那份真诚、率性、流畅、大气。他的文章，无论是音乐史的研究还是对音乐家、作品的研究评论、分析解读，抑或就音乐会及各种音乐事件的品鉴评点、阐发议论，从来不事空谈、不取陈套，而是言之有物、言之在理，并常有独到之见令人解疑、启人深思。

最近有幸拜读了刘再生的音乐文集《音乐界一桩历史公案》(2012年上海音乐学院出版社出版)，加上更早读到的2003年出版的《中国音乐的历史形态》(上海音乐学院出版社出版)，两本文集，57篇文章，50余万字，涵盖了从世纪之交以来其发表于全国各大音乐期刊的关于音乐史研究和音乐评论的文章，感到一种沉甸甸的分量。刘再生是一位音乐史学家，他的《中国古代音乐史简述》(1989年)和2006年的该书“修订版”(人民音乐出版社出版)及《中国近代音乐史简述》(2009年人民音乐出版社出版)已经让我们领略了他的史学研究既沉潜于音乐发展历史之中，又超脱于历史之上，以时代的和广阔的社会生活视野，旁参广究，正本寻源，不断挖掘和吸纳新的史实、史料，析义理于精微之蕴，辩字句于毫发之间的优良的治学思路与文风。这两本音乐文集又让我再次见识了其深厚的学术功底——通古观今的学养积累，科学、严谨的治学态度和驱遣文字的游刃有余；特别是他于民族器乐艺术的“情有独钟”，评论中字里行间显露出的民族音乐情怀，都令我敬佩不已！

两本文集中，音乐史研究的篇目占半数。较长时间以来，现代音乐史领域曾被视为“雷区”，音乐史学界只有一种声音，随着改革开放中国社会发生的历史性深刻变化，人们的观念也在发生变化，许多事情需要重新思索、重新认识，尤其是音乐创作和理论的活跃与驳杂，使诸多音乐史学者开始了音乐史观、音乐史学的反思，于是，20世纪80年代末，有人针对史学研究中的“左”的观点，发出了“重写音乐史”

的呼声。作为一个有着理论良知和实事求是精神的学者，刘再生先生不隐瞒自己的观点、不回避可能有的认识上的分歧，以还原历史真相为目的，以科学的态度撰文叙述了大量翔实可靠的史实，为一些长期遭受不公正待遇或曾被批判、被边缘化的爱国音乐家“正名”，力求为这些音乐家做出较准确的历史定位和历史评价，以“推进现代音乐史学的进步与发展”。笔者对音乐史没有研究，不敢妄加评说文章所涉人和事的是非对错，但我从他的文章中读出了一个有着历史和现实双重责任感的理论研究学者的胆识、勇气和锐气。

文集中有20余篇是涉及民族器乐评论的文章，也是笔者最感兴趣、细细读过的部分。虽然刘先生在文集《后记》中说其大多为“遵命之作”，但一位史学家、音乐学家，在进行史学研究的同时，还能站在音乐发展的时代高度关注着现实音乐生活——尤其是对当代民族器乐创作、民族器乐演奏的关注，这其中，他对源远流长的传统音乐在新的历史时期如何获得传承繁展、发扬光大，如何使穿越数千年流播至今的中华民族音乐文化血脉在当代作曲家和演奏家的实践中得到新的滋养和持续不衰的生命力，寄予着多么深厚的期望和感情啊！

一、评创作——抓住本质规律
升华作曲家经验

在听过刘文金民族音乐作品音乐会、顾冠仁作品音乐会、张坚作品音乐会以及济南军区前卫民族交响音画〈长征〉等演出后，刘再生撰文积极评价他们艺术创作的特点、个性，总结他们的创作经验，对一些经典作品在特定历史阶段中的地位、作用给予了充分的肯定。

在《根植传统 求新求变——听刘文金民族音乐作品音乐会有感》和《大海一样的深情——论刘文金音乐创作的原动力》两篇文章中，作者评价刘文金创作的《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》，主要特色是“开辟了二胡‘快弓技法时代’……成为进一步增强二胡艺术表现力的一个重要转折点”，而二胡与钢琴的合作是“将中国民族乐器和钢琴的复调音乐思维相结合，成功地探索了中西方音乐精华融于一体之路”。对刘文金创作的京剧、女高音与乐队《戏彩》，他认为“器乐与声乐之汇合交响，中国特有的戏曲唱腔韵味和民族管弦乐多声部织体恰到好处的结合”，其特色在于“将‘传统’与‘现代’结合于一体”；而《火——彩衣姑娘》《鹰之恋》等作品多姿多彩的配器手法显示了作曲家“无穷无尽梦幻般音响色彩的想象力”；《长城随想》，四个乐章“结构一气呵成，天衣无缝，乐曲风格追求‘神似’而非‘形似’”“以所具有的浓郁风格和宏伟的气派为民族器乐作品建立了一座历史性的丰碑”。总之“刘文

金用了20余年的时间和其他作曲家一起缔造了一个使二胡音乐的发展趋向多元化的时代。这样一种‘里程碑’的地位，已经是历史本身所形成的既定事实。”

在《浓妆淡抹总相宜——评顾冠仁作品音乐会》文中刘再生评价顾冠仁作品时说：“细腻流畅的江南风韵、透明纯净的器乐音色和独特的民族管弦乐交响性手法构成了他民族器乐创作的主要风格特色。”他说顾的作品“音色的透明质感几乎渗透到每一件乐器或乐器组合的音群之中，值得民乐界加以借鉴与学习”，“尤其声部群之音色能够达到这样的配器与演奏处理效果，在我国民族管弦乐队发展史上可以说是一大突破，或者说做出了典范性意义贡献。”顾的创作“在追求乐曲结构的内在逻辑，声部平衡的淡雅色彩，配器手法简练中见丰满，和声织体灵巧中显变化，构成了他独特的‘交响性’创作思维和作品的‘立体化’音响色彩”。在该篇文中最后说：“顾冠仁是我国民乐界一位大师级作曲家。他的民族器乐作品数量之多、质量之精，在民乐界并不多见，即便开几场曲目完全不重复的音乐会也绰绰有余。”然而此次由山东歌舞剧院民乐团举办的“顾冠仁作品音乐会”，却是国内（内地）首次集中展示，“这样一种文化创作的‘迟到’现象，在作曲界已经不是个别性问题。……值得音乐界进行反思。”

读刘再生先生的评论文章感到最难能可贵的就是这一点：他在评价作曲家的创作之时总能由此及彼地联系到整个民族器乐创作中的方向性、倾向性问题，或直言不讳地就音乐思潮、热点问题或当前普遍存在的问题提出自己的见解。

又如：在《困境与出路——观摩“前卫”民族交响音画〈长征〉音乐会有感》一文中，在评价此次音乐会十分圆满成功的同时，强调了这场音乐会的主角——有着辉煌岁月、在我国民族器乐史上铸刻了一个属于“前卫”时代的济南军区前卫文工团民族乐队，近年来“陷入一个青黄不接、后继乏人的困境”。他认为“‘困境’现象是全国许多文艺团体普遍存在的一种共性现象，只是程度不同而已”，就“前卫”而言，除了“大师”空缺这样一种难以弥补的时代性缺憾之外，主要存在两个问题：一是乐队的编制问题，另一个是“尖子人才”的培养问题。文章指出，走出困境要因地制宜、因事制宜“能够扩充编制无疑为上策……如难以解决建起一个大型民族管弦乐团，则无妨以中、小型的民族器乐组合形式和独奏、重奏形式作为发展的主体与目标，进一步繁荣我国中小型民族器乐作品的创作与演奏”。另一方面还指出，“一个乐队如果没有几个出类拔萃的作曲家、指挥家、演奏家，就会黯然失色，毫无光彩。艺术不能容忍平庸。‘前卫’在某种程度上忽略了‘尖子人才’的培养。”“‘前卫’大师们虽然多数已离去，但他们的艺术成长道路和德艺双馨的人格魅力是遗留下来的一笔无形的宝贵财富，值得我们认真地加以学习和继承。”

在《巴蜀神韵 天府名家——聆听“张坚民族作品音乐会”印象》一文中，再生先生谈到“张坚作品音乐会用传统与现代交织的特色贯穿始终，以浓郁的巴蜀神韵

倾倒观众”，正是他大半生扎根于四川地区，“吸取多民族音乐元素营养，巴蜀地域风情的人文底蕴，熏育了他创作中神奇的音调和追求丰富音响色彩的风格。”作者认为“音乐作品愈有厚度、深度和光彩感，则愈有社会意义与价值。”同时他由音乐会想到作品的社会文化价值问题，想到人才资源问题，提出“偏远城市优秀人才难以得到重视，乃是人才资源的浪费和社会价值观的扭曲”问题。

刘再生对音乐有着很高的悟性，因而他对创作的评论是通过自己对作品的理解、分析和审美来进行判断的，尽管文章的内容和写法有所不同，但他的关注始终都萦绕着一个主题，即民族管弦乐作品的多元化健康发展——他赞赏、鼓励和扶持不同体裁、不同风格和个性的创造性发挥，以及世界性音乐语言的借鉴与吸收，他特别强调作品的民族风格、时代性（反映现代人的思想感情）和文化内涵，主张发展中国音乐要中西方交流、融合，提倡作曲家要研究现代技法与传统技法的关系，要处理好继承与创新的关系。他的评论颇堪咀嚼、令人信服，常常更加深化作曲家的创作经验，使这些经验变得更为透彻和完整。

二、评演奏——强调功夫和神韵　扶持演奏家人才

文集中对闵惠芬、王国潼、于红梅、王惠然、原野等众多演奏家的评论，无论是早已卓有成就的表演艺术家，还是青年演奏家，他都详尽地品评每个人的演奏风格、技巧水平和音乐表现力，在评论中他从不摆理论文章的架势，言简意赅、娓娓道来，且常常能提出一些建设性的意见。

在《琴弦上的梦幻——论闵惠芬二胡艺术成功之道》文中，再生先生评价闵惠芬的演奏说：“她驾驭二胡艺术的功力，小至一指一弓、一音一韵处理之讲究，大至整个乐曲诠释之精到，兼有‘情韵’‘意韵’‘神韵’的美学特征，成为音乐之化身。”“她的演奏，有悉心投入之状态，音质饱满，气息连绵，力度多变，感情充沛，格调高雅，韵味精美，无论演奏传统曲目或现代作品，都有深厚的文化底蕴，给人以高度的美感享受。大师之誉，当之无愧！”文章中就闵惠芬提出的“声腔化”理论作了详尽的分析后评论道：“对中国传统音乐精粹之理论和实践的双重性认识是她提出‘声腔化’理念的最有美学价值的创新”，“‘声腔化’中真正渗透的是闵惠芬用‘功夫’和‘神韵’表现中国传统音乐之魂”，文章认为：“我国百年二胡艺术史上，20 世纪的华彦钧和 21 世纪的闵惠芬在追求传统神韵方面是最具典型意义的代表人物。闵惠芬二胡艺术的时代高度及其对现代中国音乐文化之贡献，显矣！”

《开辟·超越·开拓——王国潼二胡艺术生涯的“三部曲”》文章开头，作者就

肯定地说："王国潼是一位在中国二胡艺术史上具有重要历史地位的代表人物"，"他以一丝不苟的敬业精神和脚踏实地的务实作风，在二胡音乐的创作、演奏艺术、教学体系的建设以及二胡改革等各方面不间断地辛勤耕耘，铸造了二胡艺术的辉煌。他发扬光大刘天华先生'改进国乐'精神，为全面推进中国二胡艺术事业的发展做出了极大的贡献。"文章全面肯定赞扬王国潼做出的努力取得了"时代性的成就"，他的积极奋斗的精神是一种"极有价值的文化财富"。

2002年，刘先生曾在《致于红梅（书信一则）》一文中鼓励青年演奏家于红梅说"……应该每一场音乐会都是'经典'，演奏的每一首作品也都是'经典'，这才能达到'大师'级的水准。从第一个音符开始，到最后一个音符的结束，技巧上无懈可击，表现上非常完美，而且演奏过程中不断地闪出亮点，让人回味无穷。你是有潜力作到的。" 此后作者一直关切着年轻人的成长与历练，10年后，听过于红梅的独奏音乐会后，他欣喜地在《红梅花开 香飘天涯——于红梅二胡演奏的时代特色及其在海内外的影响》文中高度评价她的演奏说："红梅的舞台演奏艺术给人突出的印象是音乐总是那样精致，音色总是那样纯净，处理总是那样细腻，状态总是那样投入。"还说："二胡演奏家与作曲家合作交流的广度、积累演奏曲目的厚度以及表现诠释音乐的深度，决定着演奏家自身所能达到的时代高度。"而青年演奏家于红梅多年来合作过的作曲家大都是活跃在当代乐坛的顶尖的作曲家如刘文金、赵季平、王建民、唐建平、谭盾、郭文景等，"这些作曲家的作品领引着当代二胡音乐多元化潮流新趋势，于红梅演奏他们的曲目并最大限度地释放着自己的音乐能量。"从再生先生对于红梅的鼓励、扶持中尽可以看出他惜才、爱才，对青年演奏家热情、真诚的爱护和提携。

三、评代表人物——以敏锐的观察力提出新见解

读文集中的每篇文章笔者都能感受到刘再生始终站在理论前沿，保持用历史的、时代的、发展的眼光看问题，以极大的热忱研究民族音乐新情况、阐释新认识、提出新问题的关切态度。

比如在《甲子风云 异军突起——中国民族管弦乐领军人物朴东生》文中，他指出："改革开放之后，中国民族管弦乐事业的发展可谓异军突起，高手云集、新人辈出，名作纷呈，中国音乐界正在逐步实现'以期与世界音乐并驾齐驱'的伟大理想。但是时代总是在呼唤着领军人物出世，领军人物也总会不负众望地依靠集体力量改变时代面貌。朴东生则是民乐界公认为当今中国民族管弦乐事业起到这一作用

的灵魂人物。”接着他说“将朴东生先生称之为领军人物，乃是一种严肃的学术定位。目的在于总结中国民族管弦乐事业发展的历史经验教训，以及倡导个人作用与整体事业之间所应有的一种‘互动’关系。”在他全面、客观地概括介绍朴东生从事音乐艺术60年所取得的成就后，又分析总结了在朴东生担任中国民族管弦乐学会（以下简称“民管会”）主要领导职务后所做的大量工作和功绩——民管会致力于民乐界的团结以共同推进事业的发展；注重民乐创作实践以建构完备的民族管弦乐理论体系；注重民乐人才的培养和民乐精神的发扬，围绕上述理念所发起、开展的各项活动所产生的巨大影响，使民管会起到了中国民族管弦乐事业发展不可或缺的“中枢神经”的作用；最后他归结为这是其“决策者不失时机抓住历史机遇迸发的文化能量”。

文章把朴东生先生个人的能力、智慧、风采融入“民管会”的工作实践中，也就是把“领军人物”的作用置于更加广阔的民族音乐发展的视野之下，来评价其历史地位和作为“领军人物”的社会性价值。同时通过对中国民族管弦乐事业的发展历程的回顾与瞻望，提出虽然中国的民族管弦乐在国际乐坛上以其具有的东方神韵成为独树一帜的艺术品种“异军突起”，中国民乐演奏团体与民乐演奏家在世界各地演出受到高度赞扬和热情欢迎，但是“实现‘与世界音乐并驾齐驱’则是一个需要全力以赴的远景规划”。他呼吁“一个值得重视的历史经验是时代需要领军人物，音乐界各行各业更需要领军人物”！作者对朴东生先生的关切、对于领军人物的关切，其实更是对于民族管弦乐艺术恒久发展的关切，对于民族音乐要在世界音乐园地中占有一席之地的关切。拳拳之心、彰显无疑！

综上所述，再生先生的音乐评论具有以下特点：1. 善于把各种音乐现象置于现实音乐发展的广阔视野之下，进行历史的和哲理的思辨，观点鲜明、学术思想敏锐，在他的文章中常常可见不少独创性的灼见。2. 以丰富的审美情感体验和渊博的知识阅历对评论对象（音乐家、作品）进行实事求是的、科学的分析，因之他在评论中“慧眼卓识”，总能抓住艺术创作的规律和本质，并挖掘音乐艺术表层下的文化内涵，提出有说服力的观点。3. 诚挚、坦率，有一说一、有二说二，褒不掩过，评不掠美。无论是创作还是演奏，都是一种通过人的行为来实现的音乐，刘先生正是抓住了人类音乐实践的主核——人是第一要素，因此，他的评论以人为本、与人为善，将认真的思考和真情糅合在一起呈现给大家。

笔者于20世纪90年代即已知晓刘再生的大名了，有关的研讨会上也碰过面但从未有过交谈，去年借民管会的“改革开放30年民族管弦乐经典作品评选”之机拜访了刘先生，在与其交谈的一个半钟头时间里，他的诚挚善良、儒雅谦逊，给我留下深刻印象。

刘再生，1937年生，江苏武进人。大学中文系毕业后，从事高中语文教学3年，后凭着少年时随二胡名家项祖英先生学习民乐的基础和兴趣进入专业民乐团体任乐队首席12年，“文革”后期转行从事文物考古8年；1980年赴山东师范大学音乐系执教并研究中国音乐史。刘再生的文学艺术人生可谓丰富、扎实——学习中文使他打下深厚的中文底子，尤其对古代文献有了深入的了解；在济南歌舞剧院民乐队中他任首席，大量的演出实践锤炼了他的演奏艺术经验，奠定了他对审美的价值取向；在博物馆工作，他体味到研究历史的魅力并立志写史就要像司马迁那样写；待到从事音乐史教学时，他边教学，边研究，撰著的两部《简述》不仅为吉联抗、黄翔鹏、冯文慈等老一辈史学家和同辈学者认可，还成为中央音乐学院和全国多所院校中国音乐史专业硕士、博士研究生入学考试的主要参考书目，并为台湾、香港等高校音乐院系作为教材使用。1997年刘先生退休以后，他的学术研究却未止步，他的音乐史《简述（修订版）》等4本著作和两本文集中的数十篇文章大都是在他年届七旬这一阶段完成的。孜孜不倦、锲而不舍，毕生耕耘着这一领域，谱写着烁金流石的音乐人生。

刘先生谈起与民乐界的机缘是1998年民管会在山东青岛召开的创作座谈会，那次会议关于民乐创作、演奏等诸多议题像是一根根细密的神经，牵系着他的心，而从理论上进一步关注是世记之交以后。他说他对民族管弦乐艺术的关注出于“根”又归于“缘”，有种“回归”的感觉。笔者觉得那是他的一种深深的、真正的民族音乐情怀。中国越五千年文化的种子遍撒疆土，生活在这片土地上的人们心灵都得到过无形的滋润，刘再生从少年时学习笛子、二胡，到后来迷恋上二胡并忘我地苦练，其所受到的民族民间音乐的熏陶，那动人的乡曲乐韵，那拉琴时充满亲切、真实、如痴如醉的美感都早已成为融化在心底起的文化素养，成为他对传统审美的自觉，成为他后来在音乐史研究、理论、评论工作取得丰硕成果的根基。正是他的传统文化的根基和他对民族音乐的深情热爱，才使他对民族管弦乐艺术“情有独钟”并给予格外的关注。

文如其人，以诚待人、谦逊谨慎、珍视友情、尊师爱生、做人低调平和等品德是所有认识再生先生的人的口碑所证。在与他交谈的不长时间内，他两三次提起自己由于当年当地没有音乐学院的考点而学了中文，音乐之路是自学为多，“没有接受系统、正规的音乐教育是知识结构上的缺环”等遗憾，他寄希望于后学者在音乐研究领域有更多的创新。一位学者成败得失的确在于知识结构的完善程度及其治学态度，而作为资深并取得厚重学术成就的学者刘再生先生，在谈话中的真诚、直率和谦逊，令我动容。

（原载《中国音乐》2013年第4期）

刘再生批评文献阅读心得

明　言

在音乐学术界提起刘再生先生，一般情况下人们均会立刻将他归到音乐史学家的领域内。而笔者今天的这篇文稿，却从音乐批评的角度切入，审视作为一位音乐批评家的刘再生先生。

要审视作为一位音乐批评家的刘再生，自然也离不开他的“主业”中国音乐史学。早在20世纪80年代末期，刘先生的《中国古代音乐史简述》就以翔实的学术资料、新颖的学术视域、广博的学术含量、平直的语言风格而享誉学界，成为各音乐艺术院校普遍采用的中国古代音乐史学教科书。要审视作为一位音乐批评家的刘再生，自然也离不开作为一位音乐教育家的刘再生的相关背景。早在20世纪70年代，刘先生就从事二胡艺术教育实践，为当代中国二胡乐坛培养出了于红梅（由刘先生担任其幼年二胡启蒙教育）等当代乐坛上活跃的青年红颜二胡演奏家。刘先生就是这样一位立足于中国音乐史学研究与教学、兼及社会二胡音乐教育实践、客串音乐批评实践活动的“多栖”音乐家。笔者找到刘先生的音乐批评文献共计12篇，按照内容可分为4类：1. 音乐家批评6篇；2. 社会热点批评1篇；3. 音乐出版批评3篇；4. 音乐史学批评2篇（这种分类，只是相对意义上的，文中的许多内容均有交叉成分）。

1. 音乐家批评

音乐家是社会音乐生活的主导者，这个群体中的作曲家、演奏家，还是音乐艺术的一度、二度创作者。古今中外的音乐批评家，均将他们作为主要（甚至是唯一）的批评对象。刘先生的音乐批评，也将他们作为自己的主要对象。作为一位民族器乐教育家，刘先生对民族器乐有着特殊的批评使命感。《根植传统　求新求变》就是一篇“刘文金民族音乐作品音乐会”的现场乐评。作者根据自己对刘文金7部

作品的现场感受，结合对作曲家的历史审视写出该文。认为刘文金“是一位勇于探索与创新的作曲家”，“一位民族管弦乐配器的色彩大师”，“是中国民族管弦乐交响性的开拓者”，“是中国民族器乐创作的里程碑作曲家”。以上评价由微观而中观，进而宏观，将作曲家个人、社会、历史定位梳理得恰如其分。《大海一样的深情》是对前一篇批评的深入与展开，作者以自己丰厚的音乐史学功力和文化哲学眼光，对当代乐坛著名民族器乐作曲家刘文金做出创作心理、历史属性与音乐风格的批评。他为刘文金音乐创作总结了以下的艺术特色：从时间上看，具有“半个世纪的历史跨度”；从体裁上看，具有“多种体裁的创作宽度”；从修养上看，具有“生活与技巧的两个厚度”；从时代中看，具有“震撼力的时代高度”。之后便揭示出刘文金创作的“原动力”：(1)“坚持不懈的探索精神”，“他的成名作《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》探索着中国乐器二胡和钢琴结合的可能性。”“因此，探索精神是刘文金音乐创作的一个重要原动力。”(2)“超越自我的创新意识”，“音乐创作中探索精神和创新意识是一对孪生姐妹，有探索就必然有创新。一般说来，创新之难度在于超越自我。”(3)“雅俗共赏的文化品位”，“刘文金的许多音乐作品，高雅而拥有广泛的知音，通俗且具有耐听的韵味。”在《浓妆淡抹总相宜》中，作者对民族器乐作曲家顾冠仁的个人音乐会做出了自己的现场批评。认为从风格特色上看，顾冠仁的作品具有“细腻流畅的江南风韵、透明纯净的器乐音色和独特的民族管弦乐交响性手法”的特点。这种一语中的的批评，没有一定的音乐听觉功力和综合的艺术人文修养，是难以觉悟出来的。在《困境与出路》中，作者通过对一台音乐会的现场批评，对陷入困境的前卫民族乐团的现状、措施与转机，做出了自己的热情鼓励与冷静分析。认为：“如果一个乐队难以从编制上彻底解决问题，建立起一个大型的民族管弦乐团，无妨以中、小型的民族器乐组合形式和独奏、重奏形式作为发展的主体与目标。”这种判断与评价，不仅对于被批评者，就是对当代中国民族器乐领域也有一定的参照意义。众所周知，现行的大型民族管弦乐队编配体制，来自建国初期确立的“彭修文模式”。这个模式在为当代中国大型民族器乐合奏机制的确立、创作的繁荣，提供了宽阔的艺术空间。不可否认的是，由于缺乏很长一个历史阶段上的中小型乐器组合模式的“磨合”，使得我国的大型民族器乐在声部间音色融合、乐队配器手法方面，均未能形成一个“由点而面”的系列解决方案。刘先生的这个建议，对于弥补这个“模式”的缺憾、成熟大型民族器乐合奏艺术，有较高学术价值。在《创作实践与理论教学的契合》中，作者通过对张旭冬博士作品音乐会现场聆听，认为被评价者“在很大程度上”找到了音乐创作与音乐教育“两者之间的‘契合点’”；指出“这样的音乐创作现象，其意义已经超越了一个地区或一个单位的狭隘范围，而是成为全国音乐、艺术、高师院校音乐院系需要认真思考与学习的、有着前沿性质的理论课题”。从当代中国新音乐创作活动的面上看来，音乐创作与音乐教育这两领

域似乎是一个永不相交“平行线”。当代中国的作曲家，如何实现音乐创作与教育一体化？如何使自己成为黄自、贺绿汀、马思聪、吴祖强式的“双栖”人物？事关大局。同时还指出：“他（指被批评者）前面还有很长的路要走。音乐唯有经典与极品才能在历史上留下痕迹。”《致于红梅》是一篇书信体的音乐批评文献，作者通过对一场音乐会后的批评，对自己曾经的“爱徒”——当代中国青年二胡演奏家于红梅做出了一番谆谆教诲。显然，作者对自己的这位“爱徒”还有更高的期许，要求她“应该向‘大师’级的方向奋斗了，像马友友那样，成为音乐的‘化身’，演奏的每一个音符都是动听的、闪光的”。

2. 社会热点批评

当代中国音乐生活中不乏热点与难点问题。对这些问题展开批评，对于繁荣音乐生活、促进音乐繁荣具有积极的促进作用。20 世纪末期，“王洛宾热”一度成为当代中国文化艺术界的一个焦点问题。针对王洛宾编创中国西部民歌产生的论争，也随之浮现出来。刘先生的这篇《批评者，批也，评也》，就是在冷静观察了“王洛宾热”的诸多现象后，发出的个性化理论批评。作者首先对这个热点引发的问题做出了自己的归纳：“一、如何评价王洛宾采集新疆、青海等地民歌的功过？二、怎样正确看待王洛宾在改编和传播这些民歌中所起的作用？三、如何分清王洛宾‘署名’现象的功利意识和某种合理成分，以利于端正音乐批评风气。”在此后的论证中旗帜鲜明地指出：“‘王洛宾热’现象的发生虽然与各种传播媒介的夸大渲染和起哄吹捧有关，但也并非完全凭空自天而降，其始点即在于王洛宾在采集西北民歌中作了大量工作，付出了很多的心血与精力，取得了显著的成绩。”其工作“弘扬了我国兄弟民族丰富灿烂的音乐文化”，“个人的历史作用是不应抹煞的”。对于王洛宾本人应负的责任，作者也不予回避：“王洛宾先生不论出于何种感情纠葛之类的动机，将这样的‘头衔’戴在自己头上确实令人遗憾，夸大了个人作用，颠倒了民间音乐和采集者应有的源流关系。”“然而，音乐批评界对音乐家的评价始终应持冷静和慎重的态度，要防止一种倾向掩盖另一种倾向，一个极端走向另一个极端的现象发生。”这些评述，对于廓清“王洛宾热”中存在的问题，纠正此前他人对王洛宾展开的批评中发生的偏差，起到了积极的匡正作用，对于音乐批评领域弘扬实事求是的学风、客观公正的文风，倡导宽松自由的批评环境，具有一定的促进的意义。

3. 音乐出版批评

音乐出版事业事关音乐创作、音乐学术发展之大局，作者也有选择地进入这个领域展开批评。为洛秦先生的《街头音乐——美国社会和文化的一个缩影》所写的批评，从历史的层面上审视了街头音乐的文化属性与历史特征：“人类音乐的历史

是从神坛上一步步走下来的”，即由神坛→宫廷→民间。洛秦的该著“开拓了美国本土音乐学家也未曾系统涉足研究的新领域——街头音乐”，该著“其表象更像一部引人入胜的音乐游记，作者以优美流畅的文笔将读者带进了一个渴望了解异国音乐文化的全新天地。”“《街头音乐》这部著作的‘高文化含量’，展现了‘博士’之‘博’的风采，既使人刮目相看，又让人爱不释手，获得广泛好评乃是情理中事。”认为：“这部将学术和人性融于一体的具有前瞻性学术意义的著作，对于中国音乐学在21世纪的建设与发展，无疑具有强烈的启示作用。”在《传承：音乐文化永恒的生命》中，通过对项阳著作的批评，觉悟到“传承”是“音乐文化永恒的生命”。《超越国界展示中国音乐历史文化》是对刘东升、袁荃猷《中国音乐史图鉴》[修订版]在中国音乐图像学领域贡献的批评。认为：“《中国音乐图鉴》及其[修订版]问世，对于超越国界展示中国音乐历史文化，就有一种不同凡响的特殊意义。”在此后的行文中，作者对“音乐图像学”的学科属性、学术地位，做出了自己的诠释：“‘音乐图像学’是音乐学的一个分支学科，以出土文物和传世文物中有关音乐方面图像为主体研究音乐历史，内容广泛涉及音乐考古材料、历代器皿、绘画、壁画、雕刻、陶俑、拓片、古谱、古籍插图中有关音乐舞蹈图像纹饰，等等。因此，‘音乐图像学’具有真实性、形象性、直观性、科学性等独有的，及至‘文献学’与‘曲谱学’难以取代的学科特征。”刘东升等的这部“《图鉴》[修订版]是一部以图片为主体诠释中国音乐历史发展的学术性著作”，“在文物本身与图片美感有着一种双重性的震撼力，将音乐图像学的学科特色推向了一个极致境界”，也“使得中国音乐图像学的高度进展到了21世纪初期的一个时代巅峰地位”。由于作者自身在这个领域具备的深厚学养，做出这种评价应当是令人信服的。但是，音乐图像学的繁荣与发展，能否与其他学科一同改变中国古代音乐史处于“哑巴”状态的窘状，就让我们拭目以待吧。

4. 音乐史学批评

“温故而知新”，音乐史学是站在历史的层面上审视人类音乐现象、评价历史人物与作品，研究历史问题及其解决之道的一门学科，其重要性自不待言。所以，对于这个领域出现的研究成果及时地展开学术批评，对于繁荣史学研究、推进历史进步均有重要的推进意义。作为一位音乐史学家的刘再生先生，无论是出于史学家的职业要求，还是出于音乐学者的社会责任感，均促使他积极投身于音乐史学批评领域。其中的《评刘靖之〈中国新音乐史论〉》就是这个领域中的代表性成果之一。这该文中，作者对当时中国近现代音乐史研究中的重要成果——刘靖之先生的《中国新音乐史论》展开了纵横捭阖、鞭辟入里的解析与批评。作者首先对“新音乐”这个关键词，做出了历史层面的解析后指出：“中国新音乐目前的主体概念应指20世纪在西方音乐文化大规模传入中国的历史背景下，中国音乐家主动借鉴西方音乐

的各种音乐作品形式、体裁、创作思维和创作技法而创作的中国音乐作品，同时也包括由传统音乐嬗变而出的新的音乐形式以及探求两者之间进行某种结合的新形式。其内容都反映了中国人在20世纪不同阶段的精神生活、审美观念和情感需求，优秀的新音乐作品往往都具有中国传统人文精神和时代特色相结合的特点。”对“新音乐”这个关键词的“词语梳理”，对于匡正以往的偏差、深入已有的研究具有启迪意义。在评价刘著时，作者认为：《中国新音乐史论》“是目前同类著作中篇幅最长、容量最大的一部巨著，也是香港学者关于中国新音乐史研究的第一部系统的著作。”“《史论》的出版，则为我们提供了倾听另外一种不同观点和声音的机会。”此后，从几个方面总结该著特色：1. 以“中华文化圈”的新音乐为研究对象的整体布局。“这样的写作构思，在同类著作中尚属首例，反映了香港学者对中国人血缘关系和文化传统的高度认同。”2. 从“新音乐”形态的视角进行历史的研究。“将‘新音乐’作为一个整体对象治史，应当认为是一种富有远见的历史眼光。”3. 将“作品分析”作为评价音乐和音乐家的立论基础。“对作曲家音乐作品技术方面的评论，也基本到位，显示了作者在作曲技术理论方面的深厚修养。”4. “用‘集大成’的研究思路搜集资料，广泛吸收海内外音乐界有关新音乐研究的学术成果，因而具有高信息量的学术价值。”“此外，作者口无遮拦、敢于直言的个性风格也在《史论》一书中得到了淋漓的展示。”在这些不吝溢美之词之后，作者笔锋一转指出：“笔者并不讳言和刘靖之教授在评价新音乐应该用何种历史观点的宏观层面上存在着原则的分歧。这些分歧主要反映在对新音乐概念的解释，对某些音乐家及其作品的评价，对新音乐在不同时期所取得的成绩估计，对新音乐总体评价的结论，对新音乐发展道路的思考，等等。”于是，便对自己与刘靖之观点相左的地方一一陈列开来。此后，便从“古今关系”“中西关系”“雅俗关系”“政乐关系”这几个困扰着20世纪以来中国音乐发展的核心问题，做出了自己的创新性探索、给出了自己的答案。在展现了这些音乐史学观后，笔者以这样一个光明的“尾巴”结束了全文：“中国的新音乐曙光在前。”《一部重新审视近代音乐历史的重要史学文献》一文，是对史学大家廖辅叔先生《乐苑谈往》一书的“史学特色与现实意义”的发掘与批评。作者首先从20世纪以来中国近现代音乐史学研究的角度“着眼”审视廖辅叔的著作，认为该著“是中国现代音乐史学转型过程中的开卷之作，筚路蓝缕，功不可没”，“廖公笔下音乐家，几乎都是以往历史著作中被贬低、被淡化、被批判的历史人物，而作者着力为之正名者，恰恰是批判最甚、争议最多的音乐家”，“廖辅叔《乐苑谈往》的现实意义就在于以大量、确凿历史事实告诉人们，一向被史学界贬为‘学院派’的音乐家群体，他们具有什么样的爱国意识，他们在做着什么样的事情，他们有哪些欢乐与痛苦，他们对近代音乐的发展做出了什么样的贡献。”“介绍与评论音乐家业绩客观与公正的科学态度，不以他人或个人意志任意褒贬，即便对胞兄青主也是如此。”“在

史学著作中，我们往往就音乐论音乐，就政治论音乐，惟独缺乏从人文关怀精神角度论音乐的史学观与方法论，也就必然难以避免片面性的失误。”

从以上分类解析中不难发现，刘再生先生的音乐批评在当代中国音乐批评界具有“厚积薄发”、“后来居上”的态势。由于刘先生音乐批评家“角色”的“客串”性、“多栖”性音乐艺术修养，这就使得他的音乐批评具有一定的“超功利性”与“厚人文性”的特征。所谓的“超功利性”，就是作为一个“客串”者，刘先生在自己的批评文本创意写作中没有其他音乐批评家具有的谨小慎微、环顾左右与患得患失的心理特征，使得自己的批评文本具有行文恣意洒脱、观点个性鲜明、解析纵横捭阖的艺术特征。所谓的“厚人文性”，就是作为一个音乐史学家，刘先生在音乐批评文本书写过程中融入了自己积累的丰厚人文、历史、文化知识的学养，使得自己的批评文本彰显出语言文辞优雅、陈述老成持重、评价恰如其分的批评风格。

笔者在前期的文论中曾经这样说过：“物化的20世纪中国音乐批评史料，还只是音乐批评鲜活思想的平面化‘凝定’，其背后的操控者还是一个个有血有肉、有情有爱的活生生的音乐批评家。所以，20世纪中国音乐批评史料的‘文献学’研究，归根结底还是关于音乐批评家的‘人学’研究。在当代中国音乐理论研究活动中，对20世纪中国音乐批评历史进程中的各类音乐批评家做出一番‘人文关怀’，就成为当代音乐史学家理所应当的研究课题和历史使命。”但愿笔者的这篇短文能够对刘先生这位“客串”特征鲜明的音乐批评家做出一番个人的“人文关怀”，以此起到抛砖引玉（引起当代音乐史学界、批评界对当代音乐批评家研究的关注与介入）的作用，一并提请刘先生及界内诸位方家批评。足矣！

祝愿刘再生先生以自己的丰厚学养继续“客串”音乐批评，为当代中国音乐艺术、音乐学术的繁荣与发展做出更大的贡献！

也期望当代中国有更多的音乐史学家、美学家、形态学家、作曲家、演奏家、教育家“客串”音乐批评，为壮大音乐批评家队伍、繁荣音乐艺术、活跃音乐生活而鼓吹与呐喊！

（原载《音乐探索》2013年第3期）

锲而不舍　金石可镂

——刘再生文论著述折射学术之路

司冰琳

刘再生著《中国古代音乐史简述》(1989;[修订版]2006,以下分别简称《简述》[甲]与[修订版])和《中国近代音乐史简述》(2009,以下简称《简述》[乙],均由人民音乐出版社出版)是我国社会改革开放后涌现的两部古今贯通的中国音乐史著作。值得深思的是,两部《简述》出版时间跨度达20年。如果再溯其源,作者于1979年始至高校从事中国音乐史教学与研究,时年42岁。时至《简述》[乙]出版,他已是一位年逾七旬的老者。这样一种学术文化现象以及由此折射的学术之路,对于我们年青一代学人都会产生强烈的好奇心和学术吸引力。总结他的学术经历、治学方法、研究精神等,也许对音乐学界同仁和后学者会有所启迪。

一位学者知识结构的三维空间(宽度、厚度、深度)往往决定着学术之成败得失,高低宽窄。我作为刘再生教授硕士研究生开门弟子,也曾疑惑于他大学中文系毕业,何以半路出家,踏上音乐史学研究之路。后经了解,他的音乐史学知识结构的不断完备,从学生时代便开始了无形积累。1952年在苏州读高中时,便酷爱文学,痴迷音乐,曾大量阅读古今中外文学著作,司马迁《史记》更使他爱不释手。苏州有个国乐社团"吴平音乐团",创始人项印石之三子项祖萱恰好是同级同学,其大哥项祖英(后为上海音乐学院教授)、二哥项祖华(后为中国音乐学院教授)当时都是业余音乐爱好者,经常从上海回苏州参加音乐会演出活动。再生师既参加该团排练演出,也成为项氏家中常客,由此踏进了音乐门槛,打下了二胡演奏基础。考大学填报志愿时,曾徘徊于音乐和文学之间,最终选择了中国语言文学专业。大学期间,则是他在文学与音乐两个领域进一步深化阶段。1957年,经由上海民族乐团工作的项祖英与项祖华先生推荐,去该团应试,乐团决定录用。由于家庭社会关系政审原因,先后两次调令均未解决调动问题。大学毕业后,曾任高中语文教员三

年。1960年由于参加文艺汇演机缘，为济南市歌舞剧院调入担任乐队首席，开始了12年专业音乐实践生涯。期间，该院曾演出《小二黑结婚》《红珊瑚》《哑姑泉》《刘胡兰》《洪湖赤卫队》《江姐》《白毛女》等歌剧，在乐队伴奏时，他对这些歌剧的剧情、结构、唱腔、表演等即有亲身领悟和体验，有的唱段至今烂熟于心。这些，和他近年来撰写发表《歌剧〈秋子〉文本分析及其他》〔1〕、《陈田鹤在近代两部同名歌剧〈荆轲〉创作中的特色与贡献》〔2〕等学术文章不无因果关系。1972年，因民族乐队解散，再生师调至济南市博物馆从事文物考古工作8年。他曾参与济南大辛庄早商文化遗址和临沂大范庄龙山文化遗址发掘工作，参加"长江下游新石器时代文化学术研讨会"，结识了考古界一些学者和友人，更为重要的是，在他知识结构链中增添了一个很有分量的环节，即考古学思维的科学、严谨，强调无证不立，孤证难立；类型学的排比研究，分类归纳；各个历史时期的文物特征及其所反映的文化面貌等，这些治学方法和思路在他日后从事的音乐史学研究中潜移默化地积淀下来。因此，中国音乐史研究必须具备的历史学、文献学、考古学、音乐学以及传统音乐等方面知识，再生师花费28年时间逐步地积累着，有意无意之间，等待着他学术生涯转折一天的到来。

1979年12月，他调入山东师范学院艺术系（现名山东师范大学音乐学院）任教，次年5月，时任艺术系主任的孙继南先生即派他赴北京参加"中国古代音乐史座谈会"。这次北京之行使他大开眼界，诸多慕名已久的学者、名家近在咫尺，老一辈音乐史学家各有个性与学术智慧的发言，真有"听君一席话，胜读十年书"之感叹。学术视野是知识结构宽度的体现，博览群书、参加学术会议等都有助于宏观思维能力的培养，再生师对之深有体会。这种学术认知后来也融入于他的教学之中。1996年秋，我读大四时，再生师便带我去曲阜参加"第九届中国传统音乐学会年会"，使我第一次见到海内外许多优秀的传统音乐学者，聆听他们精彩的发言。1999年又带我（当时上研究生二年级）去北京参加"刘靖之《中国新音乐史论》出版暨二十世纪中国音乐学术研讨会"，记得当时会场上学者们关于20世纪中国音乐发展道路的反思和对刘靖之先生一书的讨论异常激烈，那种场面至今仍记忆犹新，也让踏足音乐学界不久的我感受到一种学术研究的魅力和体现出的社会价值。后来相继读研的其他同学也都曾随导师参加全国性或国际性的学术会议，这对于刚在学术道路上起步的学子来说，毕竟是终生难忘的机遇，极大地开拓了我们的学术视野，增强了学习的动力。

---

〔1〕　刘再生：《歌剧〈秋子〉文本分析及其他》，载《音乐研究》，2010年第2期。

〔2〕　刘再生：《风萧萧兮易水寒 壮士一去兮不复还——陈田鹤在近代两部同名歌剧〈荆轲〉创作中的特色与贡献》，载《中国音乐学》，2011年第4期。

再生师的两部《简述》，无疑是他音乐史学领域具有标志性的学术成果。回顾两部《简述》的撰写与出版，能够了解他所经历的学术之路，对后学不无裨益。随先生读书期间，我曾看到过《简述》[甲]的原型文本，那是为教学需要而编写的油印讲义，题名为《中国古代音乐史常识》，1982年6月印出上编，1984年4月完成下编，以97个问答式专题形式梳理我国古代音乐的发展脉络，每个专题阐述简明扼要，深入浅出。1986年，孙继南先生向人民音乐出版社推荐这本讲义，出版社经三审后同意稍作修改即可以原名出版。然而再生师考虑再三，决定在原有文本基础上另起炉灶，重新构思。据他讲述，写作过程中，最令人感动的是老一辈史学家吉联抗[3]先生的关爱，当时吉老已是70高龄，应允为全书审稿。那时是用手稿书写，写毕几个专题，便用挂号寄至德胜门外的吉老寓所，他审阅后提出修改意见，或长或短，或赞扬或批评，再拄着拐杖到附近的邮局连同原稿寄回，直到1987年10月患病依然如此。入住医院后，常对前去探望的人说：我看了一本非常好的书稿！兴奋之情，溢于言表。1988年春节初二又写下了《聊以为序》一文，再生师曾专程赴京数次去医院探望，可惜未及等到书稿出版，吉联抗先生便于1989年2月23日病逝，吊唁时再生师在吉老遗体前跪地恸哭。一部学术著作文字背面隐含着沉甸甸的感情分量真是车载斗量也难以承载啊！

《简述》[甲]1990年7月面市后在学界引起的反响也是作者未曾料及的。黄翔鹏先生于8月来信表示鼓励。信中写道：“吾以此书为近年所刊中音史之最有价值者，由衷之言也。此书不摆历史著作的架子，不走老路，有心得，能反映近十年来音乐史界的最新研究成果，因此决非闭门造车者所可望其成绩也。”[4]再生师十分珍惜黄翔鹏先生的这封来信，将它摆在书桌的显要位置，旁边还有一张1991年与黄先生在香港参加会议时的合影，我们在导师家中上课时经常观看装裱在镜框内黄先生用毛笔书写的这封书信。音乐史学家冯文慈先生以《古乐新说　总束其成》为题发表书评，认为“作者从文献史料中择出那些最能反映史事本质的语句作为标题，读者既受益，又兴趣盎然，加以文笔流畅活泼，既有详赡史料，又有论点分析，读者自然也就手不释卷了。……作者努力站到学术前沿，将纷繁古乐，结合新说，尽可能予以介绍。例如完稿当年发表的河南舞阳出土的骨笛资料，就已被采

---

[3] 吉联抗（1916—1989）江苏无锡人。中国艺术研究院音乐研究所研究员，中国音乐史学会首任会长。1933年就读于上海中医专科学校。1935年参加抗日救亡歌咏运动。1937年参加战地服务团，由上海辗转武汉、广东等地。1941年起，先后在柳州、桂林、常熟、上海各地中学从事音乐教学。共和国成立后，曾任上海大中华唱片厂厂长、北京广播器材厂副厂长、中央广播乐团副团长等职。1973年至中国艺术研究院音乐研究所工作。著作有《中国古代音乐史料译注》等13种。

[4] 黄翔鹏先生信全文见《人民音乐》，1997年第9期，刘再生：《斯人已乘黄鹤去——悼一代宗师黄翔鹏先生》。

纳。不同学术见解常有论列，听凭读者自断；或略抒己见，以为引导。……本书对于选择史料大多谨严准确，简明易解，是花了心思的。……总之，无论是音乐史和一般文史的专业人员，或者音乐爱好者和历史爱好者，都可以从中吸取教益。对于从事这一专业的研究人员或教师来说，还可以从论著所体现的作者知识结构，得到启示。"〔5〕同时举出了不足之处，期待着作者有新的学术成果。老一辈史学家吉联抗、黄翔鹏、冯文慈先生严谨的治学作风给予再生师极大影响，他说自己最深的感受是这些学者都具有为音乐史学事业奉献的精神与境界，他们给予后辈学者真诚的鼓励和无私的帮助，都让人感慨万千。《简述》[甲]很快售毕，1991 年 6 月即第二次印刷。《人民音乐》发表书评予以祝贺，文章说："历史著作的写作是很检验人的。上下几千年，纵横千万里，材料的搜集取舍，对人对事的论证，尺度很难掌握，又很难不引起非议，而刘再生先生的这部《简述》述有所据，论有所依，文笔朴素，通畅易读，在史林中显示出独特的光彩。……刘先生以此方法将我国古代音乐史的脉络自远及近、纵横有致，疏密得当地勾勒成形。眼光、笔触、采撷、阐发都很见功力。……可以说好评如潮。"〔6〕有同行学者以诗歌形式表述读后感受："齐鲁飞鸿传友情，煌煌巨著同道惊。古乐千端本繁杂，史学最难说分明。刘兄斗笔设新制，长史巧书有金声。言简意赅论古今，专题个个梳理清。欲探古乐门径难，《简述》可作引路人。欲寻真见读《简述》，诸说并存启鸿蒙。求实说史用直笔，新见闪烁如繁星。述中有论无空论，所论皆从实据行。古乐虽与今人远，大事件件说分明。明史之际余韵香，妙笔之花舞娉婷。不若牡丹天姿艳，却如玉兰淡香清。一日看来存仙姿，他年细品念芳魂。案头尊奉为至友，天南海北得稀声。午夜掩卷铺新纸，遥祝千里著书人。"〔7〕同行的肯定与好评给予再生师很大激励和鞭策。[修订版]于 2006 年出版，在原著基础上作了较大幅度调整，更为侧重于历史观念的更新、新材料的补充以及历史规律性的探讨，增加的 29 幅彩图插页和 78 幅图片插页，使历史著作更为直观、形象。《音乐研究》发表书评，以"一、内容拓展，思路创新；二、旁征博引，史料翔实；三、结构别致，趣味性强"为小标题概况修订版特点，认为"它的修订出版，对于我国古代音乐史学向前发展具有重要的现实意义。"〔8〕我在读研以及后来教学工作期间，更是无数次地阅读，有常读常新之体会，不断品味再生师的学术思路与写作特色。他对于中国古代音乐的理解有时会让读者重新

---

〔5〕 冯文慈：《古乐新说 总束其成——略评刘再生著〈中国古代音乐史简述〉》，载《音乐研究》，1991 年第 3 期。

〔6〕 刘新之：《贺刘再生〈中国古代音乐史简述〉再版》，载《人民音乐》，1993 年第 1 期。

〔7〕 郑锦扬：《读史——复再生兄》，写于 1990 年 10 月 15 日。原件由刘再生保存。

〔8〕 董郑峰：《立足学术前沿 探寻古乐新说——读刘再生〈中国古代音乐史简述〉[修订版]有感》，载《音乐研究》，2008 年第 6 期。

思考曾被视为定论的观点，风趣而充满哲思的语言还会让人有豁然开朗之感。以有关周代音乐中两个专题“喤喤厥声，肃雝和鸣——登峰造极的西周雅乐”和“失而复得的晋侯苏钟——西周钟铭的历史和文化内涵一瞥”为例，再生师在评论以“六代之乐”为典范的西周雅乐时，说道：“西周统治者能够将六个时代的乐舞作品集而为大成，实在是一项伟大的文化创举，这些都是华夏民族两千年来（自黄帝至西周初年）创造的时代之史诗、音乐文化之精华，同时，这些作品并不存在丝毫‘冗长、呆板’之痕迹。……‘六代之乐’除用于祭祀大典外，还在重大宴享活动中表演，因此，它兼有‘雅乐’和‘燕乐’的双重性质。”〔9〕在对比商代编铙和西周编钟形制的区别时，生动地写道：“周人只是将钟类乐器——铙‘颠倒’了一下，颠之倒之，却引发了我国青铜乐器的一场‘革命’！由植鸣的编铙演变为悬鸣的编钟，迎来了钟磬音乐的黄金时代。其原因在于商周两个民族有着不同的生活方式。”〔10〕这些特点在再生师著作中能够举出许多例子说明，在此不再一一列举，我想，凡是细心的读者和学习音乐史的学子们都会有类似的感受。因此，从三代学者与学人对该书的一致性评价，折射出《简述》[甲]在音乐史学领域所具有一定的主流性地位以及再生师在著作中体现的学术风格。总之，《简述》[甲]和[修订版]以“向往把中国古代音乐史从深奥枯燥的体系中解放出来”为宗旨，借鉴传统史学的“纪事本末体”体例，最大限度地采纳最新研究成果，富有时代特色的叙事风格以及史料翔实运用与考证，容纳不同的观点与见解等特色，在古代音乐史学领域做出了有益的探索，同时，也体现了他孜孜不倦的治学精神。

《简述》[乙]撰写与出版，在再生师的学术道路上是一个大跨度转折。尽管他对近代音乐史学早有教学实践，也曾有过写作设想，世纪之交发表的一些学术文章如《论中国音乐的历史形态》、《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》等文已从理论层面切入近现代音乐史研究的实质问题，但依然有较大程度“被主动”性质，因为他始终把自己看成近代音乐史的“圈外人”，无意介入。转折起因在于上海音乐学院出版社社长洛秦教授约请他撰写《中国音乐史简明教程》，其中涉及中国音乐史近代部分，在再三推辞未果情况下，抱着勉为其难的心态投入写作。再生师曾形象地比喻说：“是他（指洛秦教授）把我‘逼’到了无路可退的‘悬崖峭壁’，只得纵身跃入大海，总算筋疲力尽地游到彼岸。”〔11〕未料此举却进一步激发起他的写作欲望，接着便开始《简述》[乙]撰写。第一步工作无疑是史料的搜集与拓展，孙继南教授为他提供了保存多年的珍贵资料，其中多为现今市面上不复多

---

〔9〕《简述》[修订版]，人民音乐出版社，2006，第62页。

〔10〕同注〔11〕，第66页。

〔11〕刘再生：《中国音乐史简明教程》“后记”，上海音乐学院出版社，2006。

见之文本，凡所需用者，孙先生倾其所有，使这部新著成为“信史”立于翔实可靠基础之上；结构体例则保持《简述》[甲]的史学特色，使两者一脉相承，具有“姊妹篇”共性特征；历史演变规律和历史人物评价古今多有相通之处，作者可以发挥其所长；直面当代主流意识形态，则是作者无法回避的史学胆识问题，也是作者能否在新著中保持历史科学独立品格的重大考验。无论如何，在中国社会改革开放新时期学术氛围较为宽松和众多学者最新学术研究成果涌现的外部条件下，作者经过两年多时间的写作和不断反复修改，《简述》[乙]于 2009 年 7 月由人民音乐出版社出版。[12] 著作出版后的社会影响与学术评价，从 2010 年和 2011 年间公开发表的书评以及大学生音乐论文评奖获奖篇目中即可见其一斑。[13] 一部新著出版，有 10 篇以上的书评从各个角度与侧面加以评述，是近年来音乐学界难得一见的文化现象。其中，郭树群教授书评颇具代表性。他从“历史体验之新”“叙述方式之新”“知识内容之新”“史学观念之新”四个方面评价该书的创新特色。文章云：“可以毫不夸张地说，再生先生在《简述》中呈示的深刻历史体验，以及其所昭示的批判意识和撷取百家之言的学术境界，将在中国近现代音乐史学界产生深刻的影响。”“作者在中国音乐史著作叙事方式上实现的创新，为音乐史学符合时代的发展提供了非常值得借鉴的经验，因此，从史学理论研究的视觉来看，《中国古代音乐史简述》《中国近代音乐史简述》的叙事方式具有非常重要的研究价值。”“在‘历史体验’‘叙述方式’出新的基础上，《简述》实现了知识内容之新。……这些看点无论对于初学者，还是深入学习者，或者是研究者都具有深深的吸引力。应当说这是《简述》落到实处的巨大收获！”“可以说《简述》所表现出的‘史学观念之新’，奠定了《简述》最重要的成功基础。”郭教授同时指出：“作者早在 2000 年发表的文章中，就阐述了一个大概至今还未被学界所注意的重要观点——‘音乐形态转型说’。……作者的‘音

---

[12] 注：刘再生著《中国近代音乐史简述》版权页出版年月为 2009 年 7 月，实际出版时间则在 2009 年 9 月底，故而在印刷前加进了缪天瑞先生卒于 2009 年 8 月 31 日的年月日。

[13] 目前所见《中国近代音乐史简述》的书评，公开发表的有：1. 郭树群《读刘再生的鼎新力作〈中国近代音乐史简述〉——兼评“中国现代音乐史学转型理论”的创建》（《音乐研究》，2010 年第 4 期）；2. 洛秦《刘再生〈中国近代音乐史简述〉书评栏目主持人语》；3. 刘靖之《刘再生的“一家之言”——〈中国近代音乐史简述〉读后》；4. 杨成秀《必也正名乎！——读刘再生新著〈中国近代音乐史简述〉有感》（均载于《音乐艺术》，2010 年第 2 期）；5. 王爱国《专题诠释 旁征博引——评刘再生著〈中国近代音乐史简述〉》（西安音乐学院学报《交响》，2010 年第 2 期）；6. 常江涛《海纳百川 史论交融——评刘再生〈中国近代音乐史简述〉兼谈重写音乐史》（南京艺术学院学报《音乐与表演》，2011 年第 1 期）；7. 王安潮《应和“重写音乐史”拓展“音乐新史学”——评刘再生〈中国近代音乐史简述〉》（《中国音乐学》，2011 年第 1 期）。此外，2010 年全国第四届高校音乐书评获奖征文中，硕士研究生评论该书获奖论文四篇：1. 张斯絮《两种史学观 两种价值取向》；2. 董郑峰《博引诸家著述成果　真实再现历史原貌》；3. 李雅宁《别具一格写信史》；4. 常江涛《海纳百川 史论交融》。

乐形态转型说’，后来又直接孕育出他的‘中国现代音乐史学转型’的理论。……由此，可以看到作者在《简述》撰述之初，已经完成了从通史角度考察音乐历史分期的史学理论研究。其所构建的‘音乐形态转型说’、‘中国现代音乐史学转型’学说，以其时代的创新特色为《简述》的撰著奠定了扎实的史学观念基础。”郭树群教授的书评，不仅对《简述》[乙]之特色和作者的史学成就有全面的认知与把握，评价有深度、有力度，也是一篇近年来音乐理论领域书评的力作。对于广大青年学子来说，由于《简述》[乙]的出版，以其丰富翔实的史料，开阔的历史视野，充满人文关怀的精神，流畅犀利的文笔，发人深思的论述与评价，读后有耳目一新之感，近代音乐史原来也可以写得如此光彩四溢，充满着文化魅力，同时，为现代音乐史学开辟了极大研究空间。2010年，中央音乐学院将《中国古代音乐史简述》和《中国近代音乐史简述》同时列为“硕士研究生入学考试主要参考书目”和“博士研究生入学考试主要参考书目”〔14〕，是对两部《简述》学术价值的高度认同，也标志着30年来再生师在音乐史学方面辛勤耕耘结出的丰硕成果。

2006年至今，六年中刘师迎来了学术研究的高发期，出版《中国古代音乐史简述》[修订版]（2006）、《中国音乐史简明教程》（2006）、《中国近代音乐史简述》（2009）、《中国音乐史基础知识150问》（2011）〔15〕四部著作（另，第二本论文集《音乐界一桩历史公案》也正在编印之中）。同时，在《音乐研究》《中国音乐学》《人民音乐》《音乐艺术》《音乐与表演》等全国核心刊物发表论文26篇。这样的学术成果对于一位年届七旬的学者，付出的心血与甘苦自不待言，其孜孜不倦的治学精神同样为后学者提供了可以借鉴的有益经验。

学术论文的写作，无论在宏观研究或微观研究方面，最能考验作者的学术视野、研究功底以及创新思维特色。再生师的学术文论个性，正如他曾说过那样：“我在写作上是一个既不愿意重复别人，也不喜欢重复自己的人。”〔16〕因此，他的论文往往有着各各不同的特点，在理论探讨中蕴涵着深刻的思考，文笔流畅，深入浅出。我们不妨从一些重要的学术论文中浏览他的富有个性的风格特色。

从常见材料中发前人之未发，是学术创新的基础。再生师第一篇有较大影响的论文是《我国琵琶艺术的两个高峰时期》〔17〕。他在教学中发现学术界常引及的传统乐器琵琶经历了一器多名的阶段。历史上琵琶这一名称规范化之后，存在着横抱、拨弹和竖抱、手弹这样两种不同形制，前者为外来乐器，后者为民族乐器。从

---

〔14〕《中央音乐学院2011年研究生报考指南》，中央音乐学院出版社出版，第26页和第51页。

〔15〕刘再生编著：《中国音乐史基础知识150问》，人民音乐出版社，2011。

〔16〕刘再生：《中国近代音乐史简述》“后记”。

〔17〕刘再生：《我国琵琶艺术的两个高峰时期》，原载于《齐鲁乐苑》（内部刊物），1982年第1期，发表于《音乐艺术》，1982年第3期，《人民音乐》1983年第9期全文重载。

而得出结论：唐代是我国琵琶艺术（外来形态）的第一个高峰时期，明清时期是我国琵琶艺术（民族形态）的第二个高峰时期。这一结论得到学术界广泛认同。

不隐蔽自己学术观点，是追求独立品格的学术途径。《〈声曲折〉之我见》[18]一文，学术界曾无一例外将之解释为"'形象曲折'的'曲线谱'"，尽管黄翔鹏、吉联抗、李纯一等是再生师极为敬重的老一辈音乐学家，该文依然对他们观点提出疑问，陈述三条疑点。认为"这种线条弯弯曲曲的乐谱，上不见于战国，下不见于魏晋，'上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见'……这种孤立存在的文化现象，若非有足够的证据，否则很难解释得通。"辨析后得出结论："'曲折形象'的'声曲折'在汉代是不存在的。"目前学术界赞同这一观点，因无实物为凭，"声曲折"的具体记谱模式难以定论。

对学术界普遍关注的"热点"问题，保持清醒头脑，进行冷静思考，是史学研究中不随波逐流、不迷失方向的治学原则。《批评者，批也，评也——对'王洛宾热'现象的思考》[19]一文，是在全国音乐界对王洛宾采集西部民歌的文化现象提出质疑、批评乃至声讨的背景下，提出"我们究竟应该用一种什么样的历史观和方法论去评价王洛宾在采集和传播西北地区民歌中的作用?"并正确地评价了王洛宾的功过。学术界在回顾这一事件时说："唯一一篇声援王洛宾，强调应当重视王洛宾功绩的文章，在此时显得尤为突出，那就是音乐史学家刘再生的《批评者，批也，评也——对'王洛宾热'现象的思考》。""刘再生独具一格的'批评'文章，也十分客观地列出种种事实，可谓为众多声讨者们提了一个醒儿。"[20]王洛宾先生于1996年逝世后，他在中国音乐史上的地位和贡献得到了应有公认。

通古今之变是史学研究中对音乐文化发展进行规律性探讨的重要准则，尤其对演变现象规律的认知极为重要。再生师曾提出"中国音乐文化有着几千年的历史传统，其带有规律性的现象是文化传统的性质具有稳定性和变异性相结合的特点。中国音乐的形态风格可谓'千年一大变，百年一小变'。"[21]这样充满史学家智慧的独到见解。另一篇文章中，在黄翔鹏先生论述基础上将中国音乐的历史形态归纳为第一代乐舞形态、第二代歌舞伎乐形态、第三代民间音乐形态、第四代专业音乐创作形态这样四个历史发展阶段。同时，他认为对于作为中国古代音乐之

---

[18] 刘再生：《〈声曲折〉之我见》，载《中国音乐学》，1990年第1期。

[19] 刘再生：《批评者，批也，评也——对"王洛宾热"现象的思考》，载《人民音乐》，1994年第10期。

[20] 梁茂春主编：《中国音乐论辩》，"关于王洛宾的'西部民歌版权'之争"（祁斌斌撰写），百花洲文艺出版社，2007。

[21] 刘再生：《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，载《中国音乐学》，1999年第3期。

孑遗传统音乐的概念界定，学术界应达成共识。提出“中国传统音乐从来不是一成不变的，它总是随着社会的发展而变化，随着时代的进步而变异。稳定是相对的，变异是永恒的。……一成不变的‘传统音乐’在中国历史上从来就没有存在过。”〔22〕这些论述构建了他音乐形态转型理论的基础。如果说《简述》[修订版]和简述[乙]展现的是再生师充满哲理与风趣的著书个性风格和对音乐史料扎实的驾驭能力的话，那么他近几年发表于各种刊物上的学术论文则高屋建瓴，体现出一位音乐史学家对历史规律深邃的洞察力。诚然，理论之正确与否，需要经由史学实践的检验。反之，忽视理论基础或缺乏理论支撑的史学研究实践，往往带有一定盲目性与误导性。

关注学科建设是将学术研究融入事业整体的重要途径，也是向前人与同行主动学习、扩展学术视野的有效方法。再生师论文中有两篇涉及音乐史学史的文章：“20世纪中国古代音乐史的研究”和“‘后杨荫浏时代’音乐史学的几点思考”〔23〕。前者为“纪念杨荫浏先生诞辰100周年国际学术研讨会”递交的论文，提出了20世纪古代音乐史研究的“三阶段说”。萧梅在“综述”中说：“论者不仅对不同阶段的史学研究成果进行了翔实的梳理，更从宏观的高度对三个阶段的研究特色及其意义进行了有理有据的评说。进而指出，史学研究取得的成果，‘既是个人学术研究之成绩，又是一种集体成果的展示、时代的缩影，同时也脱离不开历史局限的制约。一种历史的规律性现象是，几乎所有著作往往都属于阶段性的成果，然而，正是历史的大浪淘沙，才使人类文化得以不断积累和不断地发展与进步。’”〔24〕后者为应《人民音乐》编辑部“改革开放三十年中国音乐发展回顾与反思”约稿。文章首次提出“后杨荫浏时代”的学科概念及其特征，将史学研究归纳为“三个突破，两个亮点，一个期待”之现状，较为全面、客观地勾勒出“后杨荫浏时代”史学发展的脉络。再生师认为，通过史学史的研究，能够见识历史的广阔浩瀚，个人只是学术群体中的“沧海一粟”。

将问题表象升华至本质层面的认识，是史学研究中提高敏锐学术眼光的重要方法。《乐苑谈往》〔25〕一般认为是廖辅叔先生对近代音乐家“亲见亲闻”的回忆录

---

〔22〕 刘再生：《传统的音乐和音乐的传统——论传统音乐的时空观》，载《音乐艺术》，2001年第1期。

〔23〕 刘再生：《横看成岭侧成峰　远近高低各不同——20世纪中国古代音乐史的研究》，载《中国音乐学》，1999年第4期；《新作迭出　百舸争流——“后杨荫浏时代”音乐史学的几点思考》，载《人民音乐》，2009年3月号。

〔24〕 萧梅：《二十世纪与中国音乐学——纪念杨荫浏先生诞辰一百周年国际学术研讨会综述》，载《中国音乐学》，2000年第1期。

〔25〕 廖崇向编：《乐苑谈往》[廖辅叔文集]，华乐出版社，1996。

性质的著作。再生师的文章[26]却从该文的“信史”特色与文字后面蕴涵的格局、观点、感情、心态等，指出：“这些回忆文章大部分发表于80年代。这样一种史学格局，前所未见。因此，廖公敢为天下先的精神，其内在本质是作者对史学现状一种有针对性的认识与批判，也体现了史学转型意识之萌芽。”“廖公《乐苑谈往》所述其人其事之史实，正如他自己所说：‘是一般很少涉及的’，皆为当时史学界噤若寒蝉、无敢声张的关于近代音乐家‘思想行事’，他人即便所知犹恐躲之不及，引火烧身。……（廖公）指出：‘盖棺论定，萧先生可真够得上是中国近代音乐史上首屈一指的人物。’此言一出，振聋发聩，发前人之未发。廖公以实事求是精神对萧友梅的历史评价，对于现代音乐史学‘拨乱反正’做出了富有现实意义的贡献。”最终做出结论：“史料学、史学观与方法论之质变均标志着一个更为理性、更加开放、更趋成熟的史学转型时期之来临。在这一历史进程中，廖辅叔文集《乐苑谈往》则是中国现代音乐史学转型过程中的开卷之作，筚路蓝缕，功不可没。”同时，从理论上升华为“在音乐史学界，当人们意识到以往历史著作中‘左’的史学观同样需要批判与否定，‘重写音乐史’呼声越来越高的时候，其本质已经是走向史学转型的必然过程。史学实践的检验，史学观念的更新，史学材料的激活，史学结构的调整，都显示出这一转型时期来临之不可避免性。”文章中敏锐的学术眼光值得我们后辈学习。

学术创新意识始终是学术研究的灵魂与生命。《导向作用与实践检验》[27]一文充分体现了再生师论文写作中的学术创新意识。有的学者说：“（作者）以其独特、敏感的学术研究触觉，选择了近代、当代音乐批评史上的六个‘编者按’作为研究对象，以一种非常新颖的方式勾勒出他对于中国近代、当代音乐批评史的反思。作者认为‘人类认识自然、认识社会、认识自身之无止境，决定着理论研究、科学规律认识之无止境。音乐批评学作为音乐学的一个分支学科，往往结合音乐史学、音乐美学对音乐领域历史与现实中的人（音乐家）、事（音乐现象）、物（音乐作品、论著）进行带有哲学理念的主观评论，其评论之正确与否，需要经由实践加以检验’。”[28]文章选择的6个“编者按”个案，时代跨度自1928年至2009年，作者对每个“编者按”作背景介绍与点评，视角独特，笔锋犀利，提出问题尖锐，发前人所未发、未议之论。同时指出：“编者按”均有着异常鲜明的时代属性，某种程度上成为音乐批评领域时代意识的“晴雨表”。文章发表后，引起学界广泛好评，也开辟了

---

[26] 刘再生：《一部重新审视中国近代音乐史的重要史学文献——廖辅叔文集〈乐苑谈往〉的史学特色与现实意义》，载《音乐研究》，2008年第3期。

[27] 刘再生：《导向作用与实践检验——“编者按”作为音乐批评之存在方式》，载《音乐研究》，2009年第3期。

[28] 郭树群：《读刘再生的鼎新力作〈中国近代音乐史简述〉——兼评“中国现代音乐史学转型理论”的创建》，载《音乐研究》，2010年第4期。

“编者按”作为一种文体加以研究的新的学术领域。

此外，再生师还发表了较多篇数的音乐评论文章，在民乐界产生较大影响。再生师曾不无遗憾地说，他在音乐理论领域主要依靠自学，未接受过正规专业音乐教育，知识结构存在着很多缺环，制约着自身学术研究的更大空间。学术研究无止境，他寄希望于新一代音乐学者取得更大的成就。

生活中的再生师是一位珍视友情，坦诚待人，热情好客，也坐得住冷板凳的人。他和孙继南先生三十年如一日的真诚师生情谊和学术交往使后辈学生感动不已。再生师在学界也有很好的人缘，在北京工作的许多学生常期盼他来京参加学术活动，我们也有机会和很多学者、教授、艺术家一起聚会，高朋满座，聆听他们睿智的谈话，妙语连珠，谈笑风生，真是难得的享受。再生师对学生的爱护和扶持在学界也有口皆碑，他尽一切可能为年轻人创造条件进行学术研究和学习深造，提供良好的机遇，甘做人梯，不计回报。从外地返回济南后则潜心于学术。近年来再生师听力、视力已大不如前，与人交流常有障碍，或领悟迟缓，或答非所问，自嘲已“老年痴呆”，别生一番幽默风趣。我们衷心祝愿他学术之树常青。

再生师以前常对我们说的三句话是：“办事万无一失，待人善解人意，事业追求完美。”在治学方面，他也以力求完美的标准要求自己，尤其在他步入晚年的学术生涯中，以《中国古代音乐史简述》[修订版]和《中国近代音乐史简述》两部史学著作以及大量有社会影响的学术论文，展现出一道道“莫道桑榆晚，为霞尚满天”的学术风景线。“锲而不舍，金石可镂”，是做学问极为可贵的精神。刘再生教授所走过的这样一条学术之路，值得我们思考与领悟。

（原载《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2011 年第 4 期）

难忘恩师情

——我与刘再生教授的师生缘

于红梅

在我的二胡艺术人生道路上，我印象最深刻的是“贵人相助”四个字。我学习二胡的启蒙老师是“前卫”歌舞团的二胡演奏家苏安国，我在中央音乐学院附中和本科的专业老师张韶教授，我读硕士研究生期间的导师蓝玉菘、刘长福教授，还有其他曾经教过我二胡的许多老师，都是我一生难忘的“贵人”。他们给了我一把踏进二胡艺术殿堂的“金钥匙”，使我这样一个从小酷爱二胡，出身于普通家庭的孩子今天能够在世界各国音乐舞台上展示中国特有弓弦乐器二胡的艺术魅力。每当我捧着鲜花在掌声中不断谢幕的时刻，我还特别想念刘再生老师。在我二胡艺术道路上几乎每一个关键时刻，刘老师都会给我倾以全力的帮助，使我终生难忘。

我第一次登台演奏二胡，是在1983年10月参加山东省“泉城之秋”音乐会。《人民音乐》发表的述评有这样一句话：“济南市少年宫11岁的于红梅二胡独奏《一枝花》，以纯净的音色和良好的乐感博得热烈的掌声。”就是这样一句话，我们全家都兴奋得不得了。许多亲朋好友也替我高兴，说红梅的名字登上中央的刊物了！那时我小，不谙世事，听大人说，那叫“伯乐识马”。从此，原本素不相识的刘老师成了我们家最信任的人。我本来对唱歌、舞蹈、朗诵、二胡都非常喜爱，从那场音乐会以后，我开始全力以赴专心学习二胡，同时，也建立起了我和刘老师永恒的师生缘分。

每个人在不同的人生阶段都会面临着选择与困惑，在这样的十字路口，往往需要有“高人”指点。我读小学五年级时，济南军区和山东省两个专业文艺团体都提出希望吸收我为国家正式演奏员。对于像我父母这样经济低收入的家庭来说，真像天上掉下馅饼一样，既解决了我的艺术前途问题，又能够有稳定的收入改善并不宽裕的家境。我们自然要征求刘老师的意见。我还记得，刘老师诙谐地对我父母

亲说：想把女儿“卖”了吗？他认为我有非常好的艺术潜质，鼓励我们度过暂时的困难，走出家门，到京城求学，只要努力为之，将来必成大器。就是这样一句话，当初对我二胡演奏并无太大奢望的父母毅然下定决心，送我到中央音乐学院求学。这一走，彻底改变了我的人生命运。

但是，报考中央音乐学院附中也不是一帆风顺的事情，全国最高学府毕竟高手云集，第一年考试我“落榜”了。第二年，刘老师给他的好朋友、时任中央音乐学院民乐系主任的王国潼先生写了封信郑重推荐，说于红梅是他到山东30多年来见到的最有悟性与发展潜力的“苗子”。王国潼教授热情地接待了我们，听我拉了几首曲子，并进行了指导。这一年，我如愿以偿，考入中央音乐学院附中。从1984年直到1994年大学本科毕业，在中央音乐学院一待就是10年。每一个假期回到济南，刘老师和我的二胡启蒙老师苏安国是我和父母必定要去看望的两位老师。刘老师经常从二胡技巧处理方面与理论角度启发我对音乐的深刻理解，其中许多东西是我在音乐学院里没有学到的。记得上附中三年级时，刘老师特别为我在山东师范大学音乐厅组织了一场个人独奏音乐会，并为我安排扬琴伴奏老师，那是我有生以来第一次举办的“二胡独奏音乐会”。刘老师说：“一个艺术家的生命是在舞台上。”这句话留给我的印象特别深刻。从此我开始不断地重视积累舞台演奏实践的经验。

在中央音乐学院大学本科毕业时，我被保送攻读硕士研究生。学院领导以及刘老师都建议我选择蓝玉崧先生做导师。起初蓝先生因为考虑到退休多年而有些犹豫。后来学院领导和民乐系一致推荐，刘老师还专门为此给蓝先生写了信。我的父母比较细心，抄下了这封信的底稿，于是这封信的内容就保存了下来。刘老师给蓝玉崧先生的信中有这样一段话：“今有于红梅的母亲卜美丽同志去京，说准备探望先生。红梅是我看着长大的孩子，二胡颇有潜力，音乐素质也很好，听说保送研究生后切望能投师于先生门下。我也觉得目前红梅在技巧上固然需有进一步细琢之处，但主要的是音乐境界的追求和文化素养的提高，先生是学问大家，稍加点拨即能使红梅受用不尽，即所谓点石成金也。所以我也为红梅求一下情，望先生能收下这一弟子。红梅现在拉琴虽有小家碧玉之玲珑，离大家风度尚有一段距离，这一气质上的飞跃，非先生不能也。请先生在身体可能的状况下能答应红梅的请求，我相信红梅决不会辜负先生期望的。”署名日期为1994年4月20日。蓝先生看完信笑着对蓝师母说：刘再生老师来信了，看来这个学生非收不可了。我那时喜出望外的心情真是无法形容。在这样的关键时刻，又是刘老师鼎力相助，我终于成了蓝玉崧先生的“关门弟子”。蓝先生是一位在二胡教学、音乐史学和书法艺术等领域均有很高造诣的大家，能够成为他的弟子，使我对于中国传统文化的认识与理解获得极大提高。入室一年后，先生不幸与世长辞。但在这一年中，蓝先生的教诲确

实让我终生受用不尽。

刘再生老师的学术事业主要是在音乐史学领域，还写过许多音乐评论文章。但他在文艺团体当过10多年二胡首席，对二胡表演艺术有着极为深刻的理解与认识。1996年，我提前一年结束硕士研究生阶段的学习。在北京音乐厅举行毕业独奏音乐会前夕，刘老师专程从济南来到北京聆听并提出指导性意见。我印象特别深刻的是刘老师说：红梅为什么不会“弱奏”？你以为二胡拉得越响听众才听得越清楚？好的音乐厅一根针掉在地下都会听得清清楚楚，需要弱的地方越弱奏，听众越会集中注意力，全神贯注，这才叫“此时无声胜有声”呢。后来，有一次我在济南开音乐会，拉《江河水》中段时，用弱奏将迷离恍惚、如痴如梦的情绪表现得很有意境，全场听众凝神屏息。刘老师非常高兴，说红梅真有悟性。正是刘老师对我的二胡艺术不断关注与指导，我对音乐的理解渐渐成熟起来，并树立起在舞台上的自信。他听音乐会后，还给我写了一封信，那就是收在“刘再生音乐文集”中的《致于红梅》，相信所有看到过这篇文章的人都会获益匪浅。

刘老师经常对我说到“境界”问题。他说：艺术、学术与人生，都有一种至高境界，但只有具备一颗“平常心”的人才能达到这样的境界。他还打了一个比喻。他说：红梅你现在的二胡艺术生涯正像爬泰山一样，爬到了半山腰，回头一看，身后却有那么多诱惑在向你招手，如果你为这些诱惑所迷恋，就再也不会有力气爬到泰山顶上去了，只有在艺术上永不满足，才会达到“会当凌绝顶，一览众山小”的境界。这样的话对我无疑是一种“震撼”，使我不敢有一丝一毫的懈怠，用“艺术无止境”作为自己的座右铭，不断地进取。在艺术生涯中追求这样一种忘我的至高境界是不容易的，但我会努力去做。

2002年，我在美国卡内基音乐厅举办个人独奏音乐会，成为第一个在这里举办独奏音乐会的华人民族器乐演奏家，在世界艺术舞台上展示中国二胡艺术的风采。刘老师十分关心这次重要的演出机会，出国之前他来到北京，从音乐会曲目的安排到具体乐曲的处理，都精心地讲解，我真切地感受到刘老师对于二胡艺术深深的热爱。他是一位知名的音乐史学家，又是一位充满灵性的音乐评论家。或许缘于他青年时代对于二胡演奏的痴迷以及多年以来积累起来的深厚的文化底蕴，使得他对于二胡艺术的理解常常有他人不及的独到之处。刘老师平时很少指导二胡学生，以至于音乐界也很少有人了解他在二胡艺术方面的造诣。有一次，在音乐会的节目单上，我坚持非要写上刘老师名字，有人不理解说，刘老师什么时候教过你二胡？我说：你们不知道，我的许多二胡“内功”都是刘老师给我的呢！我总有这样一种感觉，似乎刘老师对二胡艺术的理想与追求在我的二胡演奏生命中一直延伸着。

刘老师每次来北京，都是我们全家最高兴的日子，总要在一起相聚。有一次我

要请刘老师吃饭，刘老师说，我有好多朋友呢。我说那就一同来吧。那天晚上，我记得有冯洁轩、田青、郑祖襄、项阳、李幼平等，那都是教授级的学者。刘老师他们一边喝酒，一边谈笑风生，妙语连珠，气氛融洽极了，我很少见到音乐界有这样热闹的场面。那天刘老师特别尽兴，酒也喝了不少。这也是刘老师爽朗个性和良好人缘留给我的难忘印象。

不知不觉之间，刘再生老师已经到了“古稀之年”的70高龄了。我在二胡艺术之路上所以能够取人之长、补己之短，这些点点滴滴的爱护是多年来许多老师一直在背后默默支持我的力量。在我的二胡生涯中，遇到过很多优秀的老师和二胡演奏家，他们都给了我支持与鼓励。但刘再生老师是唯一一位在我成长过程的每一个关键时刻都无私帮助我的长者，直到今天，依然站在很高的艺术层面上注视与鞭策着我。刘老师对我来说，是一位亲切的长辈、一位值得钦佩的、甚至有些让我依赖的老师。他经常指出我的不足，他的批评也让我能够更加清晰地审视自己，更为客观地评价自己。我的父母对于刘老师也始终充满着感激之情。人的一生中能够有这样一位不间断地给我教诲与帮助的老师，真是一种十分难得的师生缘分啊！我写这样一篇文章，或许对一般演奏二胡的人在理解音乐文化的深度方面会有一定启示；也是为了借此机会表达对刘再生老师的感激之情。衷心地祝愿他永远拥有年轻的心态；祝愿他身体健康，学术之树常青！

［附注］本文完稿于2006年9月10日教师节。

（原载《中国民乐》2014年第8期）

附录：本书图文引用学者、音乐家人名索引

（次序按出生年月排列）[1]

吉联抗（1916—1989） 江苏无锡人。中国艺术研究院音乐研究所研究员，曾任中国音乐家协会理论委员会副主任、首届中国音乐史学会会长等职。出版著作有音乐译注：《乐记》《孔子、孟子、荀子乐论》《墨子·非乐》《嵇康·声无哀乐论》《两汉论乐文字辑译》《琴操（两种）》《古乐书佚文辑注》《春秋战国音乐史料》《秦汉音乐史料》《魏晋南北朝音乐史料》《隋唐五代音乐史料》《辽金元音乐史料》《宋明音乐史料》等。

赵 沨（1916—2001） 河南开封人。曾任中央音乐学院院长、名誉院长、顾问，中国音乐家协会副主席，国家教委艺术教育委员会主任，国务院学位委员会艺术学学科评议组召集人，文化部学位评议小组组长，中国音乐史学会会长，《音乐研究》主编、《人民音乐》主编等多种职务。主要著作有《贝多芬和他的九部交响曲》《诗经的音乐及其他》《音乐与音乐家》《赵沨音乐文选》《赵沨的故事》等。

赵如兰（1922—2013） 祖籍江苏武进，赵元任长女。美国哈佛大学东方语言文化系与音乐系教授、台湾中央研究院院士。主要论著有《东方语言与中国音乐》《宋朝音乐史料与其解译》《中国戏剧说唱》《亚洲音乐》《悼杨荫浏先生》（合）等。专著 *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation* 获美国音乐学会最佳书籍奖（1968）。

冯文慈（1926— ） 出生于天津。中国音乐学院教授，曾任中国音乐史学会

---

[1] 凡本书文字图片中之人名，除1980年5月在北京西苑宾馆召开“中国古代音乐史座谈会”合影之外，多数已列入。个别学者、音乐家由于难以联系，由本人归纳，不妥之处，希请谅解。

会长。主要著作有《中外音乐交流史》、《中国音乐史学的回顾与反思》（论文集）、《律学新说》、《律吕精义》点注本、《王光祈音乐论著选集》选注（上、中、下三册）等。论文有《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安、缘机以进》等。

黄翔鹏（1927—1997）　江苏南京人。曾任中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员，中国传统音乐学会会长。著作有《传统是一条河流》《溯流探源》《中国人的音乐和音乐学》《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》《乐问》等，汇编为《黄翔鹏文存》（上、下卷）。

孙继南（1928—　）　安徽芜湖人。山东艺术学院教授，曾任国家教委艺术教育委员会委员、中国音乐史学会副会长等职。著作有《黎锦晖评传》、《黎锦晖与黎派音乐》、《中国近代音乐教育史纪年》、《中国音乐通史简编》（主编）、《中外名曲欣赏》（主编）等，论文有《佛法经典歌曲"清凉歌"初考》《一份残存、珍贵的音乐教育史料——刘质平"文革日记"解读》《李叔同——弘一大师音乐行止暨研究史料编年》《音乐史料研究之疑、考、信》等。

赵广晖（1928—2010）　河南开封人。中国文化大学（台北）史学研究所音乐史学研究员。著作有《中国近代音乐史纲》等，论文有《我国音乐之演进》《中国音乐之过去、现在与将来》《七十年来中国音乐之发展》《中国音乐之路》等。

许常惠（1929—2001）　原台湾师范大学音乐研究所所长兼音乐系主任、亚洲作曲家联盟台湾总会理事长。论著有《台湾音乐史初稿》《寻找民族的根》《台湾民谣研究》《以民俗音乐作为音乐教育之基础》《近代中国音乐史话》等。

何占豪（1933—　）　浙江诸暨人。1957 年考入上海音乐学院，师从丁善德教授。1958 年与陈钢合作创作小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。现任上海音乐学院教授，上海音乐家协会副主席。主要音乐作品还有二胡与乐队《莫愁女幻想曲》，古筝协奏曲《孔雀东南飞》《临安遗恨》《西楚霸王》，民族管弦乐曲《月儿高》、《春江花月夜》（改编），歌曲《相见时难别亦难》等。

刘靖之（1934—　）　原香港大学亚洲研究中心名誉教授、院士，哲学博士。主要著作有《中国新音乐史论》（上、下册）、《刘靖之谈乐》（1—3 集）、《元人水浒杂剧研究》等。主编有《中国新音乐史论集》（7 辑）、《民族音乐研究》（10 辑）、《翻译新论集》、《翻译丛论》等。

朴东生（1934—　）　辽宁沈阳人。曾任中央歌舞团指挥、中国录音录像出版总社社长、中国民族管弦乐学会会长等职。主要著作有《乐队指挥法》（修订版）、《指挥入门》、《民乐指挥概论》、《合奏与指挥》、《指挥艺术概论》、《指挥排练札记——中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控》等，创作音乐作品有二胡曲《在草原上》、唢呐曲《欢庆胜利》、二胡与乐队《洪湖随想》等。

金　湘(1934—　)　祖籍浙江诸暨，出生于江苏南京。1947 年入南京国立音乐学院幼年班，1959 年毕业于中央音乐学院本科，下放新疆 20 年。1979 年任北京歌舞团交响乐队指挥。1994 年任中国音乐学院作曲教授、博士生导师。主要作品有歌剧《原野》《杨贵妃》《热瓦普恋歌》《日出》，琵琶协奏曲《琴瑟破》，民族管弦乐《塔克拉玛干掠影》等 100 多部，遍及各种体裁形式。出版论文集有《困惑与求索》《探究无垠》。

刘文金(1937—2013)　祖籍河南安阳，出生于河北唐山。民族音乐家、作曲家。历任中央民族乐团团长、艺术总监，中国歌舞剧院院长，中国民族管弦乐学会副会长等职。创作各种类型音乐作品 400 余首，代表性作品有二胡曲《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》，二胡协奏曲《长城随想》，笛子曲《鹰之恋》，交响诗《十面埋伏》，民族管弦乐《难忘的泼水节》《戏彩》等。

项祖萱(1937—　)　江苏苏州人。1960 年毕业于华东师范大学中文系、音乐系获双学士学位。1957 年即考入上海广播艺术团，不久任民乐队队长，直至退休。从事二胡演奏和各种广播电视音乐编配及演出。父项印石为苏州吴平音乐团创始人。胞兄项祖英、项祖华分别为上海音乐学院、中国音乐学院教授。长女项勤为旅美二胡演奏家，多次获洛杉矶市政府授予“杰出人士奖”。本书作者和他为“江苏省苏州高级中学”同级同学，在其全家影响下逐步走上音乐之路。

孙星群(1938—　)　生于福建省福州市。福建省艺术研究所研究员。英格兰皇家艺术基金会学术顾问委员会聘为永久学术顾问。著作有《福建南音探究》《音乐美学之始祖〈乐记〉与〈诗学〉》《西夏辽金音乐史稿》《五代两宋辽西夏金音乐》《高山族音乐史》《福建音乐史》《〈乐记〉研究与解读》等。在国内外理论刊物上发表《西夏在中原与西域音乐文化交流中的位》《20 世纪中国古代音乐美学思想研究的回顾》《〈乐记〉成书于战国中期的力证——以郭店楚简为据》等论文 120 余篇。

王国潼(1939—　)　出生于山东福山。1955 年考入中央音乐学院少年班，先后师从于陈振铎、丁珰、蓝玉崧。1958 年升入中央音乐学院本科深造。1961 年首演《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》，开辟了二胡快弓时代。曾任中央音乐学院民乐系主任、中国广播民族乐团首席、独奏家。1990 年赴港任香港演艺学院音乐系主任。著有《二胡练习曲选》《二胡曲九首及其演奏艺术要求》《二胡风格练习曲 158 首》等，为二胡教学体系化、规范化建设以及二胡在香港普及发展做出重要贡献。

马水龙(1939—2015)　台湾作曲家。基隆人。1964 年毕业于国立艺术专科学校音乐科作曲组，师从萧而化、许常惠、卢炎等。1972 年赴西德雷根斯堡音乐学院留学 3 年。1992 年任国立艺术学院院长。主要作品有《梆笛协奏曲》，钢琴曲《台湾组曲》，管弦乐《孔雀东南飞》，民乐合奏《盼》，人声、唢呐与打击乐《窦娥冤》以及《中国民歌合唱曲集》(共七集)，《32 首中国民歌钢琴小品集》等。

刘镇钰(1940—　)　湖南长沙人。1965年毕业于湖南师范学院并留校任教。曾任教研室主任、系副主任。现任中国民族管弦乐学会常务理事、中国琵琶学会常务理事、湖南民族管弦乐学会副会长等职。主要从事中国音乐史、民族音乐、音乐欣赏、琵琶教学与研究。主要著作有《中国音乐史话》、《中国音乐通史简编》(合)，发表论文有《隋代音乐家郑译》《孔子重视民间音乐》等。曾应美国索诺玛大学等校邀请讲授中国音乐史并举办个人民乐独奏音乐会。

黄　霑(1941—2004)　出生于广州。1948年移居香港。1963年毕业于香港大学中文系。曾任香港电台、电视台主持人。词、曲作家。歌曲作品有《沧海一声笑》《上海滩》《随遇而安》及《黄霑作品集》等。

乔建中(1941—　)　陕西榆林人。曾任中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员。西安音乐学院、中国音乐学院2013—2016年特聘教授。著作有《论汉族民歌近似色彩区的划分》(合)、《土地与歌——传统音乐文化及历史地理背景研究》、《叹咏百年》(论文集)、《国乐今说》(论文集)、《中国民歌经典鉴赏指南》、《瑶族民歌》(合)、《乐事文心》等。论文有《音地关系探微》《一件乐器和一个世纪》《有境界，则自成高格——致刘文金》等。

龚　一(1941—　)　原籍江苏启东，出生于南京。职业古琴演奏家，一级演奏员。历任上海乐团古琴演奏员，上海民族乐团团长，上海音乐学院硕士研究生导师，中国民族管弦乐学会古琴专业委员会副会长等职。国家级非物质文化遗产(古琴艺术)代表性传人。代表性作品有《潇湘水云》《平沙落雁》等，打谱作品有《大胡笳》《幽兰》《神人畅》等多首琴曲。

顾冠仁(1942—　)　江苏海门人。1957年考入上海民族乐团担任琵琶演奏员。1961年改任专职作曲，进入上海音乐学院民族音乐理论作曲系学习作曲指挥。1965年回上海民族乐团工作。1985年任艺术委员会主任，1991年任团长，1995年任艺术总监。主要作品有小型民乐合奏《京调》，弹拨乐合奏《三六》《驼铃响叮当》，琵琶协奏曲《花木兰》《王昭君》，民族管弦乐《东海渔歌》《八音和鸣》等，出版有《顾冠仁音乐作品集》。

廖崇向(1942—　)　女，广东惠州人。廖辅叔之女。高中毕业后支边到黑龙江生产建设兵团，在连队学校任教。1980年调转回北京工作，至北京大学图书馆学系培训，任中央音乐学院图书馆馆员。编辑廖辅叔音乐文集《乐苑谈往》，与人合编《廖辅叔的乐艺人生》和《大提琴演奏与教学文集》，并为《中国历代文化艺术名人大辞典》(刘波主编)的音乐分支撰写数十条词目。

居其宏(1943—　)　出生于上海。先后就读于上海音乐学院附中、本科。1981年获中国艺术研究院文学硕士学位。同年分配到该院音乐研究所工作，1994年被评为研究员。2002年5月正式调入南京艺术学院，并担任该院音乐学研究所

所长、音乐学首席学科带头人。2013年5月退休，现为河南理工大学特聘教授。主要从事中外歌剧音乐剧史论、中国近现代当代音乐史研究与评论等。出版学术专著多种，在中文核心期刊及CSSCI期刊发表论文与评论200余篇。

陈晖（1943—　）　女，曾用名陈敦秀。祖籍浙江永嘉，出生于四川重庆青木关。陈田鹤长女。毕业于北京大学东方语言系，在北京大学原南亚研究所获硕士学位。曾在轻工研究所、中国社会科学院日本研究所工作，退休于中国社会科学院亚太研究所。著作有《音乐之子——陈田鹤大师传》（笔名梦月），《陈田鹤音乐作品选》（陈晖编）以及CD《陈田鹤教授百年诞辰纪念》、《陈田鹤音乐作品选》、歌剧《荆轲》（现场音像）等。

黄俊兰（1944—　）　女，北京市人。原中国音乐家协会“中国民族民间音乐集成”办公室主任，《中国曲艺音乐集成》总编辑部主任，编审。1967年毕业于中国音乐学院。1979年调入《人民音乐》编辑部任编辑、记者，退休后曾任《中国民乐报》副主编。发表评论、人物专访、通讯报道文章300余篇。为《中国大百科全书》（青少年版）、《中国少儿艺术百科》撰写全部曲艺类条目。

闵惠芬（1945—2014）　女，江苏宜兴人。1958年入上海音乐学院附中学习，师从王乙、陆修棠。1963年在第四届“上海之春”二胡比赛中获一等奖第一名。曾任中国艺术团、上海民族乐团二胡首席、独奏家，中国音乐家协会副主席。代表作有《江河水》《二泉映月》《长城随想》《卧龙吊孝》《逍遥津》等。首届中国“金唱片”奖获得者。有《闵惠芬二胡艺术集成》（附4张DVD，刘振学编著）、《闵惠芬二胡演奏研究文集》（1—3卷，刘振学主编）出版。

张坚（1945—　）　原名程应铿，祖籍江西新建。父亲程懋筠为《中国国民党党歌》（后定为《中华民国国歌》）曲作者。1958年考入中央音乐学院附中，1964年升入中央音乐学院作曲系。1973年分配至成都军区战旗歌舞团，1986年担任该团艺术指导。1994年评为国家一级作曲。现任四川师范大学音乐学院作曲系主任。音乐作品有民族交响诗《金沙遗梦》、女高音独唱《神奇的高原》、民族管弦乐《大漠戍边图》、二胡与乐队《望果节之夜》、笙协奏曲《彝海随想》等。

景建树（1945—　）　山西运城闻喜人。国家一级作曲、指挥。1956年入西安音乐学院首届少年班钢琴与附中作曲专业学习。1968年毕业于山西大学音乐学院作曲专业。1997年在中国音乐学院音乐剧进修班学习。曾任大同市歌舞团、山西省歌舞剧院、济南军区前卫歌舞团民族乐队作曲、首席指挥。现任前卫文工团、战旗文工团艺术指导、中国人民解放军艺术学院客座教授。代表作有绛州鼓乐《秦王点兵》，中国打击乐与乐队《金沙滩》，《华夏之根》、《敦煌音画》（合）等。

田青（1948—　）　祖籍山东，出生于天津。曾任中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员，中国非物质文化遗产保护中心副主任。现为中央文史馆员，中国

佛教协会顾问、名誉理事，中国昆剧古琴研究会会长。著作有《中国宗教音乐》、《净土天音》（论文集）、《历史的性别》、《老歌》、《禅与乐》等。论文有《我看李叔同》《杨荫浏与中国宗教音乐》《中国音乐的线形思维》等。

秦　序（1948—　）　四川璧山人。1982年考入中国艺术研究院研究生部，师从李纯一先生攻读中国音乐史，1984年获硕士学位。现为中国艺术研究院音乐研究所研究员。著作有《中国音乐史》、《中国艺术通史·隋唐史·上编》（主编）、《六朝音乐文化研究》（主编）等，论文有《我国南方佤、苗、高山等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》《唐李寿墓石刻壁画与坐立部伎的成立年代》《刘贶与〈太乐令壁〉》等，译文有日本岸边成雄《唐俗乐二十八调的成立年代》。

郭树群（1949—　）　河北张家口人。天津音乐学院教授。长期从事中国音乐史教学与学术研究工作。著作有《诘问黄钟大吕》（音乐学文集）、《中国乐律学百年论著综录》及“续编”（主编）等。所撰《中国古代应用律学与理论律学的分镳》一文，获“中国音乐金钟奖”理论评论优秀奖；《读刘再生的鼎新力作〈中国古代音乐史简述〉——兼评“中国现代音乐史学转型”理论的创建》一文，获第八届中国文联文艺评论二等奖。

薛艺兵（1950—　）　甘肃天水人。1982年毕业于西北师范大学音乐系，同年考入中国艺术研究院研究生部专攻民族音乐理论。1984年获硕士学位，留中国艺术研究院音乐研究所工作。后任研究员，曾任副所长。著有《秧歌源流辨析》《民间吹打的乐种类型与人文背景》《论礼乐文化》《铜鼓综述》《中国口簧的型制及其分类》《中国乐器志体鸣卷》等多部。论文有《拆除藩篱——对中国民族音乐学的后现代反思》《南通童子消灾仪式的调查与研究》等。

林萃青（1951—　）　香港中文大学学士，日本国立东京艺术与音乐大学音乐学硕士，美国哈佛大学音乐学博士。现任美国密歇根大学孔子学院院长，密歇根大学音乐戏剧舞蹈学院音乐学系终身教授，博士生导师。主要研究宋代和明代音乐史、中国音乐全球化现象及音乐学、民族音乐理论。近年著作文论有《宋代音乐史论文集理论与描述》《晚明文献中音乐与情欲的描述》《世界音乐文化全球化对话中的昆曲音色与音响体质》等。

郑祖襄（1952—　）　出生于上海。1978年入中央音乐学院音乐学系就读，1983年毕业留校任教。后任教授、博士生导师。现为浙江音乐学院（筹）教授，音乐学系主任。出版个人专著有《中国古代音乐史学概论》、《中国古代音乐史》、《华夏旧乐新证》（论文集）、《华夏旧乐新探》（论文集）等，发表学术论文有《试述中国音乐起源的多民族、多地域现象》《伶州鸠答周景王“问律”之疑和信》《一部仍具学术价值的“旧著”——谈杨荫浏先生的〈中国音乐史纲〉》等百余篇。

郑锦扬（1955—　）　福建省永春县人。曾任福建师范大学音乐系主任、音乐

研究所所长。华侨大学特聘教授，音乐舞蹈学院院长，艺术学研究所所长。中国音乐史学会副会长。著作有《音乐史学美学论稿》《日本清乐研究》《艺术概论》等15种。论文有《朱长文〈琴史〉初探》《朱熹音乐思想论稿》《中国太空音乐史初探》等百余篇。

王守伦(1955—　)　山东东营人。硕士。现为潍坊学院院长、教授。主持国家社会科学基金艺术学项目《王邦直律学思想研究》等科研课题10余项。由中华书局出版《律吕正声校注》等著作10余部。在《中国高等教育》《中国艺术报》《中国教育报》等刊物发表文章100余篇。在《歌曲》《音乐创作》发表《记着老百姓》《腾飞的梦》《我们的根本在百姓间》等20余首歌曲作品。原创并演唱《记着老百姓》在中央电视台播出300余次，获山东省政府首届“泰山文艺奖”二等奖。

项　阳(1956—　)　祖籍湖北宜昌，出生于山东淄博、中国艺术研究院音乐研究所研究员、代所长。本科毕业于山东师范大学音乐系，师从孙继南、刘再生教授；硕士毕业于厦门大学音乐系，师从周畅教授；博士毕业于中央音乐学院，师从袁静芳教授。专著有《中国弓弦乐史》、《山西乐户研究》、《当传统遭遇现代》(论文集)等10余部。论文有《中国音乐史学研究理念拓展的意义》《对中国礼乐认知的几个误区》《一个甲子的记忆：薪火相传，继往开来》等120余篇。

江　桥(1957—　)　女，祖籍湖北武汉。江定仙幼女。史学博士。中国社会科学院民族学与人类学研究所研究员。先后在北京故宫博物院(中国第一历史档案馆)、德国科隆大学、北京市社会科学院、中央民族大学、韩国国立首尔大学等机构从事清史、满文研究。撰有《康熙〈御制清文鉴〉研究》《清代满蒙汉文音义对照手册》等。编有《江定仙作品集》(四册)，并于“江定仙先生百年诞辰纪念音乐会”(2012)上演奏江定仙钢琴作品《摇篮曲》。

洛　秦(1958—　)　浙江杭州人。上海音乐学院、美国华盛顿大学(UM)硕士，美国肯特大学(KSU)博士。上海音乐学院教授、博导，任音乐研究所所长、出版社社长、《音乐艺术》常务副主编，上海高校音乐人类学E-研究院首席研究员等。主要著作有《世界音乐人文叙事及其理论基础》、《乐与文：音乐行者的田野札记》、《音乐人类学的理论与方法导论》、《海上回音叙事》、《音乐中的文化与文化中的音乐》(修订版)等10余部。担任多项国家级、教育部、上海市哲学社会科学研究结题项目。主编系列丛书10余种，发表论文数十篇。获上海市首批领军人才荣誉称号等多种奖项。

翁持更(1960—　)　福建莆田人。国家一级作曲。毕业于上海音乐学院作曲系。历任浙江省音像出版社编辑，浙江歌舞剧院创作室主任、副院长，现为浙江省音乐家协会主席。主要音乐作品有越剧音乐《孔乙己》《藏书人家》，交响合唱《运河》，音乐剧《蓝眼睛·黑眼睛》等，曾多次获国家级奖励。

方建军(1962—　)　河南禹州人。中国艺术研究院文学硕士，香港中文大学哲学博士，现任天津音乐学院副院长、教授。长期从事中国音乐史、音乐考古学和民族音乐学的教学与研究工作。出版专著有《商周乐器文化结构与社会功能研究》《音乐考古与音乐史》《音乐学从论》《乐器：中国古代音乐文化的物质构成》(音乐考古论集)《地下音乐文本的解读：方建军音乐考古文集》等，发表音乐学术论文100余篇。

明　言(1962—　)　山东泰安人，1998—2001年入中央音乐学院攻读博士学位；2004—2006年入中国艺术研究院博士后流动站从事《中国新音乐史》博士后研究。现任天津音乐学院教授，科研与研究生处处长，《天津音乐学院学报》常务副主编，中国音乐评论学会秘书长。专著有《20世纪中国音乐批评导论》《音乐批评学》《中国新音乐》等，发表论文100余篇。承担国家省部级社会科学基金项目10个。

宫宏宇(1963—　)　河北人，1986年入武汉音乐学院音乐学系攻读硕士学位。1988年入惠灵顿维多利亚大学完成民族音乐学硕士学位。后入奥克兰大学攻读汉学硕士、亚洲研究博士学位。曾任奥克兰大学东亚系助教、奥克兰理工大学讲师。现任新西兰国立UNITEC理工学院高级讲师。主要研究领域：晚清时的西方音乐、基督教与教会学校音乐教育、中西音乐交流、中国音乐研究在国外、民族音乐学方法论与文献、音乐文献翻译等。已在国内外学刊发表论文50多篇，译文10余篇。

孟凡玉(1964—　)　安徽宿州人。2003年毕业于中国音乐学院，获硕士学位；2007年毕业于中国艺术研究院，获博士学位；2010年上海音乐学院博士后出站。曾任淮北师范大学音乐学院院长，杭州师范大学音乐学院教授。现任浙江音乐学院(筹)教授、图书馆馆长。出版专著有《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》《音乐家眼中的红楼梦》《从中心到边缘——音乐学研究的文化视野》等多部，发表学术论文40余篇。主持国家社科基金艺术学项目等多项研究课题。

陈荃有(1968—　)　河南宝丰人。2000年获上海音乐学院博士学位，至人民音乐出版社主持《音乐研究》编辑工作，先后任副主编、编辑部主任、出版期刊中心主任、编审。2010年9月调中央音乐学院任教，继续兼任《音乐研究》常务副主编工作。撰写音乐编辑出版领域的论文连续获得中国出版工作者协会等单位主办的“全国出版科研优秀论文奖”、中华优秀出版物(论文)奖，策划、责编图书多部，达近千万字；专著有《中国青铜乐钟研究》，撰写音乐编辑学文论20篇左右。

窦　青(1968—　)　祖籍山东青州，出生于潍坊。钢琴硕士。现任潍坊学院音乐学院院长兼党总支书记，教授。兼任山东师范大学音乐学院、山东艺术学院钢琴、双排键电子琴硕导。著作有《中国风格钢琴练习曲60首》《潍坊传统音乐与戏

曲》等4部。在《音乐研究》《中国音乐学》《音乐艺术》《人民音乐》等期刊上发表论文10余篇。共主持、参与国家、省、市级立项13项。目前为省级精品课程《键盘和声与即兴伴奏》负责人，获山东省教育厅授予“山东省教学名师”称号。

刘冬云(1969—　)　山东济南人。现为山东师范大学音乐学院理论教学部副主任、副教授。长期从事作曲技术理论的教学与研究。著作有《键盘和声与即兴演奏教程》(合)。在《音乐研究》《中国音乐学》《人民音乐》《中国音乐教育》《钢琴艺术》等刊物发表《拉威尔钢琴组曲〈镜子〉的和声技法及其创新》《萧友梅〈和声学〉研究》等论文10余篇。2006年为《钢琴艺术》撰稿《钢琴即兴伴奏配弹》(系列讲座，共15讲)，受到业内人士广泛好评。

于红梅(1971—　)　山东济南人。当代优秀二胡演奏家、教育家。中央音乐学院教授、民乐系主任。至今出版15张个人演奏专辑。《于红梅二胡协奏曲专辑》荣获第四届中国“金唱片”奖。曾在美国纽约联合国议会大厅、卡内基音乐厅、法国巴黎音乐厅、荷兰阿姆斯特丹音乐厅、德国慕尼黑音乐厅、瑞典赫尔辛基音乐厅、俄罗斯莫斯科国家歌剧院等处举办独奏音乐会。CD专辑《米胡》荣获在美国举办的“世界独立唱片大奖”之“最佳世界民族音乐奖”。美国纽约举行的国际评奖中荣获“乐府国际音乐大奖”。为《纽约音乐会杂志》称为“体现中国当代音乐文化精神的演奏家”。

王爱国(1973—　)　山东德州人。1996年毕业于山东师范大学音乐系本科，2006年获上海师范大学音乐学院硕士学位。曾任安徽大学艺术学院音乐系主任，现为苏州科技学院副教授。发表论文10余篇，并主持多项省厅级社会科学基金项目。

张红梅(1974—　)　女，山东桓台人。2006年毕业于中央音乐学院，师从郑祖襄教授，获文学硕士学位。现为鲁东大学艺术学院副教授。主要学术成果有：《姜夔〈越九歌〉的音乐学分析》《姜白石之〈凄凉犯〉研究》《关于〈180调谱例集〉“混杂不同体系”问题的分析》等。

王安潮(1975—　)　安徽寿春人。上海音乐学院博士，中央音乐学院出站博士后，中国艺术研究院音乐研究所在站博士后。西安音乐学院音乐学系、上海师范大学音乐学院特聘教授。研究方向为中国音乐史学。出版《唐代大曲的历史与形态》《“新史学”视野下的音乐评论》《中国音乐简史》等著作10余部；在《中国音乐学》《音乐研究》《中央音乐学院学报》《人民音乐》等刊物发表文论300余篇；主持国家社科基金项目、教育部人文社科项目、中国博士后基金项目等课题10余项。

李向颖(1975—　)　女，山东滨州人。1996年毕业于山东师范大学音乐系本科。2001年获中国艺术研究院硕士学位。现任人民音乐出版社有限公司总编室副主任、副编审。在《中国音乐》《中国音乐学》《中国音乐教育》《钢琴艺术》《教育与

出版》等刊物发表10余篇音乐与出版方面论文；责编图书《江南丝竹——乐种文化与乐种形态的综合研究》获教育部第六届高等学校科学研究优秀成果（人文社会科学）二等奖。

米永盈(1975—　)　女，回族。济南人。2005年毕业于山东师范大学音乐学院中国音乐史研究专业，师从刘再生教授，获硕士学位。2009年获山东大学考古学及博物馆学博士学位。现任山东大学艺术学院音乐系副教授。发表论文有《商王村二号战国墓与洛庄汉墓钟磬承袭之关系》《临淄永流乡商王村二号战国墓编钟、编磬研究》《〈九歌〉音乐特色之文献研究》《论传统音乐的保护与发展——以“原生态”民歌为例》等。

司冰琳(1977—　)　女，山东聊城人。1993年考入山东师范大学音乐系本科。1997年随刘再生教授攻读中国音乐史研究硕士学位，随古琴家朱子易先生学习古琴。2000年至2004年执教于山东艺术学院音乐系。2004年考入中国艺术研究院，师从音乐学家田青先生攻读博士学位。2007年执教于首都师范大学音乐学院，任副教授。在《音乐研究》《中国音乐学》《音乐艺术》等期刊发表论文10余篇，著作有《中国音乐史普修教程》《一本书读懂中国音乐史》等。

孔培培(1978—　)　女，山东滕州人。2002年获得文学硕士学位，任教于山东师范大学音乐学院；2007年毕业于中国艺术研究院研究生院，获音乐学博士学位。现为中国艺术研究院戏曲研究所副研究员。主要研究领域：中国音乐史、中国传统音乐、戏曲音乐。出版专著有《腔里拉魂——从拉魂腔到柳琴戏的传承与变迁》《晴川集——孔培培音乐学论文集》《中国音乐史习题集》。在音乐、戏曲核心刊物发表论文20余篇。目前主要从事中国艺术研究院展览演出的策划执行工作。

邹　璐(1978—　)　女，宁夏人。西安音乐学院硕士研究生毕业。2002年至人民音乐出版社《音乐研究》编辑部工作，后调入图书编辑部，现任副编审。责编图书有刘再生著《中国古代音乐史简述》(修订版)，《中国近代音乐史简述》，［美］约瑟夫·马克利斯、克里斯廷·福尼著、徐康荣译《音乐欣赏圣经》(2010年版)，梁茂春主编《中国交响音乐博览》(责编之一)等。

赵　艳(1978—　)　女，山西礼泉人。2008年获新疆师范大学音乐分院文学硕士，2014年获陕西师范大学教育学院教育学博士，现任陕西师范大学教育学院副教授。发表论文有《当代社会变迁对维吾尔族木卡姆生存及传承的影响》《音乐欣赏的美学特征》等。

吴可畏(1980—　)　山东肥城人。文学硕士。山东省音乐家协会秘书长、副研究馆员。兼任山东师范大学音乐学院作曲、钢琴课程，山东合唱联盟副主席，山大舜歌合唱团总监，山东艺术学院合唱团总监，山东青少年交响乐团客席指挥，滨州群星合唱团客席指挥等职。著作有《肖邦钢琴曲研究》《舒伯特钢琴奏鸣曲研究

纲要》等，论文有《高屋建瓴 鞭辟入里——简评朴东生著〈中国民族管弦乐实用配器手册〉》《以风格复调简约重构——2012版歌剧〈原野〉的“跨文化”美学思考》等。

祁斌斌（1981—　）　女，河北秦皇岛人。中央音乐学院2010届中国近现代音乐史专业博士研究生。现任星海音乐学院音乐学系讲师。主要从事中国近现代音乐史学研究与音乐评论工作。参与《中国交响音乐博览》《中国音乐论辩》《20世纪中国名曲鉴赏》等著作编写；在《音乐研究》《人民音乐》等期刊上发表学术文章10余篇，累计10万字。代表性论文有：《1937年以前中国音乐期刊文论研究》《中国音乐教育史上的一颗晨星——北京女子高等师范学校音乐系研究》等。

杨成秀（1981—　）　女，吉林九台人。山东师范大学硕士，导师刘再生教授；上海音乐学院博士，导师洛秦教授。现任职于上海音乐学院出版社，从事学术著作出版。在《中国音乐学》《音乐艺术》等期刊发表学术文章多篇；博士学位论文为《思想史视域下的北宋雅乐乐论研究》。责编图书有林萃青《宋代音乐史论文集：理论与描述》、王小盾《隋唐音乐及其周边》、孙继南《中国近代音乐教育史纪年》[新版]、罗艺峰《中国音乐思想史五讲》等。

曲文静（1982—　）　女，山东淄博人。2005年毕业于沈阳师范大学，本科期间公派赴俄罗斯伊尔库茨克国立师范大学学习。2008年毕业于山东师范大学音乐学院，师从刘再生教授，获硕士学位。2014年考入中央音乐学院博士研究生，师从王子初教授。发表论文有《中国近代合唱事业的先驱——音乐家李抱忱百年诞辰纪念》《艺术在大爱中升华——听“于红梅师生赈灾义演音乐会”引发的思考》等。

常江涛（1983—　）　河北石家庄人。2012年获中国艺术研究院研究生院硕士学位，2015年获该院博士学位。现任教于河北师范大学音乐学院。主要学术论文有：《怎么才能更接近历史的真相？——浅评〈黎锦晖与黎派音乐〉》、《中国近现代音乐史学科两部奠基之作编写历程回顾》、《小口琴 大世界——评李岩〈情深至吻——上海中华口琴会及其推广的音乐〉》、《甲子叙事：中国艺术研究院音乐研究所》（与郭威合作）等，并参与《新中国北京文艺60年（1949—2009）·音乐卷》著作的撰写工作。

董郑峰（1984—　）　山西省阳城县人，文学硕士，长治学院音乐舞蹈系教师。2010年以来主持、参与国家级、省级、校级课题10余项。主要学术成果有：《立足学术前沿 探寻古乐新说——读刘再生著〈中国古代音乐史简述〉（修订版）有感》《天津“广东音乐”调查研究》等。

张斯絮（1986—　）　女，河南郑州人。共青团中央机关刊中国青年杂志社记者、编辑。2012年毕业于中央音乐学院音乐学系中国近现代音乐史研究方向，师从戴嘉枋研究员，获文学硕士学位。本科、硕士毕业论文均获高校学生中国音乐史“徐小平奖”论文评比三等奖。

李雅宁(1986—　)　女，山东滨州市邹平县人。2011 年于山东师范大学音乐学院获硕士学位，导师冯长春教授，硕士论文题目为《学校音乐教育的先驱与开拓者》，发表论文有《中国近现代音乐史上的“双子星座”——“廖氏两兄弟学术研讨会”综述》(合)等。

闫国威(1989—　)　女，吉林梅河口市人。2000 年考入中央音乐学院附小，2013 年报送为硕士研究生，14 年中始终师从于红梅教授。自 2005 年起，获“中录杯”中国国际二胡邀请赛少年组、首届“敦煌杯”全国二胡比赛专业青年 A 组、2011 年台北市民族器乐大赛二胡比赛、2012 年文华艺术院校二胡青年组、2012 年 CCTV 民族器乐电视大赛职业组——拉弦类等各项比赛金奖。2013 年获中国音乐第九届金钟奖二胡比赛金奖。2015 年获硕士学位并留校工作。

张晨捷(1990—　)　女，浙江宁波人。浙江师范大学音乐学院 2013 级硕士研究生，研究方向为中国音乐史及其教育，师从韩启超副教授。《以史为鉴 雅俗共赏》一文获第五届“人音社”杯高校学生音乐书评征文一等奖。

跋

记得在一篇文章中写过这样一句话：一位学者在评价历史的时候，历史已经在评价着学者自己。这是由于评论者的观念、态度、观点、方法、言辞、品位在评论的瞬间已经凝聚为固化的文字，在众目睽睽之下一览无余，白纸黑字，不容更改，覆水难收，追悔无及。因此，评论文字既是评论者个人的主观见解，更是一种有着广泛社会属性的文化行为。

一般说来，音乐评论之对象均为社会关注度较高的音乐家及其作品、音乐会、学术著作与音乐热点事件。评论对象知名度越高，被评论的机率越大。音乐界的人、事、物构成音乐文化的主体。上善若水，川流不息，音乐总是随着时代的变化而变异。评论者所要把握的正是它在每一个阶段中的变化，最终要阐明的是人类的意识何以导致了音乐的变化。因此，音乐评论难度在于需要从音乐静态与动势中去观察、分析，研究音乐本体衍变发展的时代规律，在千变万化的人物、作品、行为、事件中评论各种各样音乐文化现象。而且，不仅只是关注现实中的音乐，现代音乐是传统的延伸与发展，还需要对历史音乐文化具有深刻认知：“鉴古知今，以史为鉴”。现实与历史犹如火车行进的平行双轨，音乐评论家进行音乐评论，两者缺一不可，否则，将如独木难行。

司马迁曾说：“士为知己者死。”（《报任安书》）“士”属于封建社会知识阶层，具有一定的独立人格。然而，统治者视之为豢养的“犬儒”；文人间各各相轻，儒释道三家鼎立，科举之士明哲保身；惟有彼此深知文化创造之价值者，志同道合，莫逆神交，生死不弃，引为知己。近代的知识分子经大脑洗涤，或处世谨慎，噤若寒蝉；或利令智昏，出卖灵魂，鲜有侠义之士者。然，知识分子精神之焕发或压抑，可以使其达于文化创造之巅峰或足以置之于死地。古往今来，这样的文化现象何止千千万万！精神的烦恼与桎梏，令所有哲学与宗教核心命题由此而生。“士可杀而不可辱”，是国学对文人尊严诠释做出的世界性贡献。只有在这样的基点上，我们才会

认知古代之士和现代知识分子为何将既属于社会、也属于个人的精神文化视为等同于生命的真谛。本文集收入文字自然没有如此这般轰轰烈烈的内质与价值，但是，精神领域的文化，寻求着精神空间的碰撞，道理古今一脉相通。

《诗经·小雅·伐木》云："嘤其鸣矣，求其友声。"作为3000年前文人创作的歌曲，歌词写得何其之好，也仿佛能想象音乐的美妙和谐。深山中鸟的鸣叫，尚且希冀求得友伴的和鸣，何况于人用灵魂诉说的语言怎以甘心"寂寞梧桐深院锁清秋"呢？因此之故，本文集定名为《嘤鸣集》。

文集分上、下两编。上编为笔者音乐评论文字；下编则是"被评论"文章。笔者51篇评论文字，多为1997年退休后所作。我在近期一篇文章中说："在学术道路上真正成长是在退休之后——无论是知识学问或是对人的见识。我是一个理性认知相当'晚熟'的人"。这并非谦辞。人的成长与成熟离不开一定的环境与积累。退休后始从事带研究生的教学与研究，或许是我写作空间不断扩展主要成因。同时，文章相对之优劣并非后期一定比前期为好，更在于写作状态与思维的活跃程度。27篇"被评论"文章，既有老一辈学者的提携与教导；也有同辈学者的激励和帮助；更有许多素昧平生青年一代学子直言不讳的评价与批评。此外，文集中还收有几篇学生的评论。韩愈（768—824）早在千年前即云："弟子不必不如师，师不必贤于弟子，闻道有先后，术业有专攻。"（韩愈《师说》）文章或怀念、或褒扬、或批评，则是为师之道必然"享受"的神圣宿命。一个著作者，获学界老中青三代之评论，或若耳提面命，醍醐灌顶；或若秉烛夜晤，促膝谈心；或若童言无忌，笑问老叟。每每读之，辄为心动。这些发自肺腑的文字，包涵着多少对音乐史学和音乐评论的期待呢。虽为我而引发，却非我所独享，主要在于对学界多元化与个性化研究的肯定与期盼。音乐评论和被评论的互动关系对于学术繁荣与发展所起到的推动作用，或许能够从文集的两相呼应中得到一定的启迪。

我们所处时代的音乐评论是一个缺失从严格意义上说具有那种犀利批评文风的时代。缘由在于半个多世纪以来我们已经丧失真正意义的音乐评论。以政治标准取代艺术标准的意识观念长期主宰音乐文化领域，粗暴、谩骂式的音乐批评成为音乐评论主流。捧之欲上天的"捧杀"和贬之打入地的"棒杀"属于两种极端化音乐评论典型模式。中国社会改革开放以来，音乐评论回归"人性化"传统，但是，在音乐评论转型过程中，碍于人情多以肯定为主，只是末尾在"瑕不掩瑜"美言下，将批评性意见一带而过，又成为音乐评论新的"八股"模式。笔者音乐评论文字亦未摆脱这样一种时代性局限，只是在少数几篇争鸣式文章中才完全亮出自己的观点，或纵横捭阖、详其源流；或直抒己见、针锋相对；或不讲情面、究其真相。因此，作为音乐评论而言，对评论对象的成功与失败进行彻里彻外分析，得出规律性结论，乃是一种至高的学术境界；去人情化、去程式化、去空洞化，是音乐评论学风转变的重要

途径。笔者曾说，作曲家的创作决定着中国音乐的未来。音乐评论无妨对音乐创作持更为宽容态度，提倡不同风格、不同技法之多元化存在；在音乐表演听觉审美意识中，传统与现代的平衡是摆在演奏家和评论家面前的双重探讨课题，需要有更为开放式心态；音乐理论评论，诚如杨荫浏所说："各人需要消除主观，解除自己的假设所给予自己的束缚，随时把自己的视角，向广大的天际开放。"(《国乐前途及其研究》)诚然，言辞犀利并非是音乐评论的唯一选择；客观辩证，鞭辟入里，言之有物，令人信服才是音乐评论的本旨。总之，这些音乐评论的老生常谈也是笔者在写作实践中经常感到困惑与棘手的难题。音乐评论学风、文风的转变将会极大地促进音乐文化事业的繁荣，更是需要依靠音乐评论界的集体努力去实现的时代性目标。

黄自的毁、誉之论是音乐评论的千古绝唱。他说："评论艺术难，而评论音乐尤难。……人的感情作用是一时的，但'艺术是永久的'，评乐时果然谁也不能完全脱离感情作用，但一时的毁，既不能使天才创作永久埋没；一时的誉，也不足以使平凡的作品免受时代的淘汰。所以，只有时间是最准确、最公允的音乐评论家。"(《乐评丛话》，1934)即便不可一世的伟人及其不朽之作，在时间的凝视下也会逐渐趋于枯萎凋零，化作一抔黄土。历史者，时间最公允的评论家是也。本文集若能起到抛砖引玉作用，已深感万幸。同时，也期待着读者的批评和时间的检验。

文集即将付梓。上海音乐学院出版社社长洛秦教授是笔者在学术生涯中始终鼎力相助的知音，百忙中闭室一日、颗粒未进地为文集赶序，感叹不已；责任编辑杨成秀博士是我的硕士研究生，看稿排版仔细认真远出于师道之上；范进德副社长的终审和美编的封面设计等，确保了本书的上乘质量和赏心悦目的表象。一本著作内质与外形的精致统一，是笔者梦寐以求的理想境界。此外，夫人徐秀梅无微不至地照料我的生活，使我在写作时无后顾之忧。凡此种种，在此一并表示诚挚谢意。

是为跋。

刘再生

2015 年 4 月 25 日修改于济南寓所

[General Information]
书名=a
SS号=14046659